

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta

Psychosociální a lingvistické aspekty vulgarity v hiphopové kultuře

Lucie Sommerová



Katedra psychologie
Vedoucí práce: Mgr. David Doubek, Ph.D.
Studijní program: Psychologie a speciální pedagogika
2014

Charles university in Prague

Faculty of education

Psychosocial and linguistic aspects of explicit language in hiphop culture

Lucie Sommerová



Supervisor: Mgr. David Doubek, Ph.D.

Psychology department

Psychology and special education

2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Psychosociální a lingvistické aspekty vulgarity v hiphopové kultuře vypracovala pod vedením vedoucího bakalářské práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum: 26.6.2014

.....
podpis

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat svému vedoucímu práce, jímž byl Mgr. David Doubek, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a podnětné, připomínky a rady. Dále bych chtěla poděkovat respondentům a jejich vyčerpávající odpovědi v rozhovorech.

.....
podpis

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zaměřuje na funkce vulgarity v hiphopové kultuře. Ke zkoumání této oblasti byly použity texty českých hiphopových interpretů, podrobené analýze, a to především analýze obsahové. Analýza odhalila nejen významy zjevné, ale především ty skryté. Následně byly hiphopové texty konfrontovány s lidovou smíchovou kulturou středověké a renesanční společnosti. Závěry získané užitím těchto metod odhalují, jakým způsobem k vulgaritě přistupují autoři hip hopových textů.

Klíčová slova: Psycholingvistika, Sociolingvistika, vulgarita, Hip hop, Kultura

Abstract

This thesis is focused on functions of explicit language in hip-hop culture. This area was examined by using lyrics of Czech hip-hop artists. We used analysis, especially analysis of content which revealed not only manifest meanings, but especially hidden meanings. Thereafter the hip-hop lyrics were compared with carnival culture in the Middle Ages and the Renaissance. Conclusions obtained using these methods show how hip-hop artists use explicit language in their lyrics.

Keywords: Psycholinguistics, Sociolinguistics, Explicit language, Hip hop, Culture

Obsah

Obsah

Úvod.....	8
1. Stručně k sociolingvistice.....	9
2. Psycholingvistický náhled.....	11
3. Poetika a její funkce.....	13
4. Literární pojmy.....	15
4.1. Tropy.....	15
4.2. Figury.....	16
4.3. Zvukové prostředky.....	17
4.4. Další pojmy.....	17
5. Subkultura hip hop.....	18
5.1. Slovník pojmů.....	18
5.2. Kultura, subkultura, mládež.....	19
5.3. Jazyk subkultury.....	20
5.4. Stručně z historie hip hopu.....	21
5.5. Hip hop v ČR.....	22
5.6. Profily umělců.....	23
5.6.1. Vladimír 518.....	23
5.6.2. Supercrooo.....	23
5.6.3. James Cole.....	24
5.6.4. Řezník.....	24
6. Smíchová pouliční kultura středověku a renesance.....	25
7. Cíl a výzkumné otázky.....	31
8. Metody sběru a zpracování dat.....	32
9. Obsahová analýza rapových textů.....	33
9.1. Vladimír 518 + X-Kmen: Kung-fu rap.....	33
9.2. Vladimír 518 + Martin Svátek: Planeta Praha.....	39
9.3. James Cole: Peperí.....	42
9.4. SuperCrooo: Baby.....	47
9.5. SuperCrooo: Fotky z novin.....	51
9.6. Řezník: Patrick Bateman.....	56
10. Rapové texty pohledem smíchové kultury.....	58
11. Diskuse.....	63
12. Závěr.....	64
13. Seznam literatury.....	65
14. Seznam internetových zdrojů a portálů.....	66
15. Seznam hudebních zdrojů.....	67
Přílohy	
Příloha 1: Texty a jejich formální analýza.....	68
Příloha 2: Rozhovory se členy subkultury.....	80

Úvod

Hip hop patří v současné době mezi subkultury, která by se dala nazvat módním trendem. Příčin, které k tomu vedly je jistě vícero a nepochybně mezi nimi funguje i kvalitní marketing díky němuž se hip hopoví interpreti stali úspěšnými i v majoritní kultuře, ovšem kde není co prodávat, tam ani marketing často nepomůže. A tím se dostáváme k jednomu ze základních kamenů hiphopové hudební scény a tím je rapová skladba. Opravdový úspěch se dostaví hlavně tehdy, pokud se podaří zkombinovat kvalitní text a kvalitní hudbu. V této práci hudbu odsuneme na vedlejší kolej a zaměříme se na textovou stránku.

Jedním ze stereotypů stále panujících v majoritní kultuře je tvrzení, že hiphopový text je „hodně sprostý“. V této práci texty prozkoumáme abychom zjistili, jak to s vulgaritou v hiphopu je.

Ještě předtím, než přikročíme k samotné analýze textů, podíváme se na některá teoretická východiska, která byla pro ukotvení práce nezbytná. Nejprve nás čeká krátký exkurz do oblasti sociolingvistiky a psycholingvistiky, a to proto, že to, jak raper používá jazyk (psycholingvistika) ovlivňuje jeho posluchače a tím pádem má vliv na celou subkulturu a její slang (sociolingvistika). Poté zavítáme do oblasti poetické funkce jazyka, kde budeme zkoumat poetičnost hiphopových textů.

K analýze textů jsme využili literární pojmy, čili pozornost musíme věnovat i jim a stručně je definovat.

Vzhledem k tomu, že se jedná o analýzy hiphopových textů, v krátkosti se podíváme na subkulturu a její vývoj a představíme si i autory, jejichž texty byly použity při analýze. Ty poté porovnáme s karnevalovou kulturou středověku a renesance, čili i o této oblasti budeme nejprve teoreticky rozprávět.

Následně si již odhalíme stanovené cíle a výzkumné otázky, uvedeme, použité metody a již budou prezentovány výsledky analýz a závěry z nich plynoucí.

Přílohy na konci obsahují texty, v nichž byly rozpoznány literární prvky a rozhovory s několika členy hiphopové subkultury.

1. Stručně k sociolingvistice

Subkultura je skupina lidí, odlišující se od kultury většinové v mnoha různých ohledech. Jedním ze způsobů odlišení je i specifická podoba jazyka, kterému „nečlenové“ tohoto společenství někdy rozumí s velkými obtížemi, někdy dokonce vůbec. Jazyk, který je v rámci subkultur používán je nespisovný a užívá se pro něj termínu slang. Důvodem nesrozumitelnosti mluvy není naprostá odlišnost od jazyka spisovného, ale používání odlišné slovní zásoby. Slangy nejrozličnějších skupin se ovšem mohou dostávat i do běžné řeči a tím jí měnit a i proto tento fenomén nestojí mimo zájem sociolingvistů.

Sociolingvistika je mezivědní obor, který „zkoumá rozdíly ve struktuře a slovní zásobě jazyků a dialektů, které užívají různé společenské skupiny“ [Černý, 1996 cit. podle Plháková, 2010, s. 317]. Další úlohou blázna, o níž se Bachtin zmiňuje, bylo snižovat vážné ceremoniály do

Zatímco psycholingvistika (o níž bude ještě řeč dále) se zajímá o to, jaký je vztah mezi osobností a jazykem, zájmem sociolingvistiky je, zjednodušeně řečeno, užívání jazyka ve společnosti. Haliday pak k rozdílu mezi psycholingvistikou a sociolingvistikou rozdělení konstatuje: „Psycholog zabývající se především vrozenými vlastnostmi osobnosti, které nejsou zásadním způsobem společensky a kulturně předurčeny, dospívá k názoru, že všechny jazyky jsou si podobné; sociolog, který sleduje převážně rozmanitost lidských kultur, je spíše ochoten předpokládat různost mezi jazyky“ [Haliday, 1967 cit. podle Kraus, 1969]. Další úlohou blázna, o níž se Bachtin zmiňuje, bylo snižovat vážné ceremoniály do

Společnost jako taková je na jazyku závislá, neboť všechny společenské instituce jsou na něj vázané, zároveň je ale jazyk závislý na společnosti, jelikož jazyk je záležitostí společenské dohody a navíc se vyvíjí a mění

Pro vztah mezi jazykem a společností jsou dle Čermáka klíčové tyto faktory: rozsah a typ jazykového společenství (tzn. zda se jedná o národ, společenství, či pouze jednotlivce), variety jazyka (např. dialekt nebo žargon), sociologické faktory (pohlaví, věk, profese), sociální postoje (nadřazenost/podřazenost, prestiž, důvěrnost...) a mluvní situace (pozdrav, konverzace, rozkaz...) [Čermák, 2011, s.45 – 46]. Variabilitu jazyka tedy způsobují nejen faktory jazykové, ale i ty stojící mimo jazyk, což jsou faktory společenské.

Vedle těchto činitelů Čermák také upozorňuje na normy, které jsou s kontaktem spojeny. Typickou normou je zdvořilost, která zahrnuje například tykání a vykání. Na opačném pólu pak leží nezdvořilosti, mezi něž se řadí i vulgarity [Čermák, 2010, s.138]. Užívání vulgarit slouží k vyjadřování silné expresivity či negativního hodnocení, případně ponížení a v našem zkoumání mají vulgarity důležitou roli.

2. Psycholingvistický náhled

Jako psycholingvistika se označuje vědní obor, zabývající se osvojením a užíváním jazyka, který je vnímán jako jeden z druhů mentální aktivity člověka.

U autorů (nejen) hiphopových textů lze dle toho, jakým způsobem jazyk používají, zda tvoří originální slovní spojení, či nová slova, usuzovat, na míru jejich kreativity.

Jazykem je definován jako „systém znaků (symbolů), který má svou gramatickou stavbu, jejíž součástí je především syntax, tj. zákonitosti tvorby gramaticky správných vět“ [Plháková, 2010, s. 307]. Jeho funkcí je zprostředkovat význam pomocí signálu druhému člověku, který signál (jímž je řeč) převádí zpět na význam a tím dochází k porozumění. Fernandézová a Cairnssová [2014] dále uvádí, jak jazyk vnímal N. Chomsky, jehož tvrzení, že na jazyk by se mělo pohlížet jako na abstraktní systém, jež je reprezentován v mozku, který je jedinečný pro lidský druh psycholingvistika v současné době právě tuto tezi přijímá.

S jazykem jsou spojeny pojmy jako řeč, myšlení, či komunikace. Je pravda, že bez jazyka bychom si tyto fenomény jen těžko představili, ale ačkoli jsou s jazykem úzce spojeny, jazyk na nich závislý není. Naopak řeč je „založena na znalosti jazyka jako uzavřeného systému potenciálně umožňujícího vytvořit nekonečný počet vět [Fernandézová, Cairnssová, 2014, s. 17]. I přesto, že jazyk je s myšlením velmi úzce spjat – myšlenky mají verbální podobu, jejich úroveň, či kreativita se může mimo jiné prezentovat právě prostřednictvím jazyka – tak výsledky zkoumání, jak je předkládají Fernandézová a Cairnssová [2014] ukazují, že děti s dysfázií mají opožděný jazykový vývoj, ovšem jejich neverbální inteligence je v normě, což ukazuje na nezávislost myšlení a jazyka. Nejběžnější komunikací je ta, při níž využíváme jazyk, ale existují i jiné druhy komunikace, například komunikace neverbální, čili ani zde není absolutní závislost jevů. Na druhou stranu komunikace není jedinou funkcí jazyka – krom předávání informací je tu například funkce poetická, která je velmi důležitým faktorem pro tuto práci. Poetickou funkcí se budeme zabývat v další kapitole.

Abychom mohli používat jazyk a především aby našemu vyjádření rozuměli i ostatní, je zapotřebí znát pravidla, jimiž se řídí výstavba vět. Tato pravidla označujeme jako gramatiku a slovní zásobu, kterou při mluvě využíváme říkáme lexikon. „Principy a pravidla gramatiky jakéhokoliv lidského jazyka organizují slova z lexikonu do vět, které zprostředkovávají význam“ [Fernandézová, Cairnssová, 2014, s. 23]. Porovnáme-li velikost slovní zásoby s velikostí gramatických pravidel, dojdeme k závěru, že gramatika je oproti lexiku velmi malý soubor, zatímco slovní zásoba je takřka nevyčerpatelná. „Ovládat jazyk tedy znamená ovládat relativně malý počet hlásek, relativně malý počet pravidel, podle nichž jsou hlásky skládány do slov, a rozsáhlý, byť ne neomezený počet slov“ [Fernandézová, Cairnssová, 2014, s. 16].

Význam, který jazykem zprostředkováváme, větě dávají jednotlivá slova v ní a to, jakým způsobem jsou seřazená - dvě věty obsahující naprosto stejná slova mohou mít rozdílný význam v závislosti na tom, jak jsou slova v obou větách poskládána za sebou. To svědčí o tom, že struktura věty má pro význam klíčovou roli.

Texty hiphopových skladeb (stejně jako další poetické formy) často využívají méně obvyklá slova, či dokonce slovní zásobu obohacují o slova nová. Porozumění i neobvyklým promluvám (z hlediska lexika) zajišťuje kreativita jazyka, kterou Fernandézová a Cairnssová definují jako schopnost celý život tvořit nové a nové věty a zároveň všem novým větám rozumět a poznamenávají, že díky tomu lze jazykem lze vyjádřit prakticky vše, co se odehrává v našem vědomí [2014].

V předchozích odstavcích jsme se zmínili o tom, že ke srozumitelnosti výpovědi je nutné mít slovní zásobu i ovládat gramatiku. Tyto dvě znalosti spojuje pojem jazyková kompetence a „jde o znalost jazyka, která je uložena v mozku (či mysli) člověka a která představuje systém pro propojování zvuku a významu“ [Fernandézová, Cairnssová, 2014, s. 26]. V případě, že jazykovou kompetenci uplatníme v konkrétní promluvě, jedná se o jazykovou performanci. A jazyková performance je jev, který stojí spolu s užíváním jazyka v popředí zájmu psycholingvistiky. Pro „popis toho, jak se jazyk užívá v aktuální situaci“ [Fernandézová, Cairnssová, 2014, s. 26] se užívá termín pragmatika.

Psycholingvistickému zkoumání by měla být podrobena pravidla umožňující tvorbu vět, jež máme v mysli [Fernandézová, Cairnssová, 2014]. Pro naše zkoumání je důležitý fakt, že podoba textů závisí na tom, jaké prostředky z lexika autoři použijí – to má vliv na jejich originalitu i kvalitu.

3. Poetika a její funkce

Na termín poetická funkce jsme již narazili v předchozí kapitole a nyní si ho přiblížíme. Ve Slovníku cizích slov je termín poetika definován jako „nauka o výstavbě slovesného díla“ [Linhart a kol., 2008, s. 296]. Lingvista Roman Jakobson se poetikou zabýval a oblast zájmu poetiky specifikoval následovně: „Poetika se především zabývá otázkou, co činí slovní sdělení uměleckým dílem“. [Jakobson, 1995, s. 84]. Jakobson poetiku vnímá jakou součást lingvistiky a jednou z funkcí jazyka je pro něj poetická funkce, jíž se poetika zabývá. Právě poetická funkce nás zajímá, ovšem než se jí začneme zabývat, zasadíme si ji nejprve do kontextu ostatních funkcí jazyka.

V každém sdělení nacházíme hned několik jazykových funkcí a rozdíl mezi jednotlivými promluvami je v jejich hierarchiích. Funkcí jazyka je celkem šest a každá se váže k jednomu činiteli komunikace. Tento systém si tu nyní stručně představíme. Základem komunikace je mluvčí vyjadřující sdělení, jež přijímá adresát. Ke srozumitelnosti sdělení slouží kód, který musí být účastníkům komunikace (tj. mluvčímu a adresátovi) alespoň částečně společný. Sdělení dále vyžaduje kontext, v němž se mluvní akt odehrává, a kontakt, což je kanál, spojující adresáta s mluvčím, díky němuž lze komunikaci navázat.

Jak již bylo zmíněno, každý činitel komunikace (tedy mluvčí, adresát, sdělení, kód, kontext a kanál) má určitou funkci jazyka, jež je s ním spojená. K mluvčímu se váže emotivní funkce. To není nic jiného než snaha vytvořit dojem určité emoce a tím prezentovat postoj k věci a citové zabarvení. Nositeli emotivní funkce jsou mimo jiné citoslovce. Naopak s adresátem je spojena funkce konativní, často vyjadřovaná vokativem, či imperativem. Na kontext se orientuje referenční funkce. Výměna formulí, jejichž účelem je prodloužení komunikace, tak vypadá fatická funkce a má vztah ke kontaktu. Metajazykovou funkcí se přesvědčujeme o tom, že jak mluvčí, tak adresát používají stejného kódu. V tuto chvíli je jediným činitelem komunikace, k němuž jsme nepřiradili funkci sdělení. A právě sdělení je poetická funkce jazyka. [Jakobson, 1995, s. 79-81].

Poetická funkce jest „zaměřením na samu jazykovou podobu sdělení“ [Vodička in Jakobson, 1995, s. 15] a označuje se též termínem básnickost. Pokud tato funkce získá v díle směřodatný význam, jde o poezii. „Ale v čem se projevuje básnickost? -

v tom, že slovo je pociťována jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo jako výbuch emoce. V tom, že slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnější a vnitřní forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“ [Jakobson, 1995, s. 31]. Poetická funkce je tak dominantní funkcí poezie. A poetická funkce, co vše se pod jednotlivými slovy skrývá je to, co nás v textech, které jsme podrobili analýze, zajímá.

Důležitou charakteristikou poezie je mnohoznačnost. „Nejen samo sdělení, i mluvčí a adresát se stávají mnohoznačnými. Vedle autora a čtenáře tu máme „já“ lyrického hrdiny nebo fiktivního vypravěče a „ty“ myšleného adresáta dramatických monologů, proseb a dopisů“ [Jakobson, 1995, s. 96]. To, že poetická funkce v poezii dominuje ovšem neznamená, že je tím zrušena funkce referenční – pouze je mnohoznačná - „Dvouvýznamné sdělení koresponduje s rozdvojeným mluvčím, rozdvojeným adresátem a s rozdvojením v označovaných jevech“ [Jakobson, 1995, s. 97].

Tyto charakteristiky ukazují, že i rapový text je možné vnímat jako určitý druh poezie, byť vázaný na hudbu a proto je možné použít při jejich zkoumání nástroje sloužící k analýze poetických textů.

4. Literární pojmy

Abychom se mohli zabývat analýzou textů, považuji za nezbytné se nejprve seznámit s literárními pojmy, jež označují řadu jazykových jevů, s nimiž jsme se při samotné analýze setkali. Při rozboru pojmů jsem vycházela z knihy „Průvodce literárním dílem“ L. Lederbuchové z roku 2002.

4.1. Tropý

Jedna z nejdůležitějších skupin pojmů, s nimiž se při interpretaci uměleckých textů setkáváme. Jako tropus nazýváme všechny pojmy, označující přenesený význam, jde tedy o obrazná vyjádření. I naše běžná mluva je protkána řadou výrazů s přeneseným významem (ač si to často neuvědomujeme), není tedy divu, že v poetickém textu se s tropy setkáme také. Nyní si stručně představíme ty, na něž jsme při analýze narazili.

Jako **metafora** je označen přenos významu na základě podobnosti. Podobnost mezi označujícím a jevem, který metaforou označujeme může být naprosto zjevná, ale také skrytá, takže není vždy jednoduché její význam rozšifrovat. S významem metafory souvisí její další charakteristika, již je mnohoznačnost – díky ní je možné k jedné metafoře nabídnout vícero vysvětlení. Metafora může mít několik specifických podob: a) **personifikace**, neboli zosobnění přenáší na neživé věci, zvířata, rostliny, či abstraktní jevy činy a charakteristiky vlastní lidem, b) **apostrofa**, což je oslovení nepřítomné osoby – oslovovat lze i věc, zvíře nebo abstraktní jev, čímž apostrofa získává i funkci personifikační, c) **synestezie**, druh metafory, v níž je význam přenesen díky pojmenování dvou různých smyslových vjemů a d) **oxymorón** spojující slova, jejichž význam je protichůdný a vylučuje se, čímž působí nelogicky.

Metonymie přenáší význam mezi slovy na základě souvislosti, logického vztahu mezi jevy. Na tomto vztahu jsou postaveny: a) **synekdocha**, tvořená dvojím způsobem – buď je pojmenování celku nahrazeno pojmenováním pouze jeho části, nebo je část označena jako celek. Zvláštním druhem synekdochy je **hyperbola (nadsázka)**, která zveličuje kvalitu, která je již dána, b) **perifráze**, neboli **opis**, označující skutečnost pomocí jejích vlastností, či projevů (typickými perifrázemi jsou lidová rčení), c) **symbol**, jehož význam není dán podobností, či souvislostí jako předchozí pojmy, nýbrž dohodou. K jeho interpretaci je třeba znalost této dohody.

Zdánlivě kladné hodnocení, kterému ovšem kontext dává význam naprosto opačný – to je podstatou **ironie**. Její funkcí je zlehčit, či zesměšnit výpověď. Na ironii je založen sarkasmus, výsměšné expresivní hodnocení.

Pro **přirovnání** je typická spojka „jako“, jíž se označuje spojitost mezi jevy, ovšem není naprosto nezbytná. Existují dva zvláštní druhy přirovnání: **paralelismus**, v němž se k sobě přirovnávají dvě témata, či motivy a **antiteze**, což je přirovnání protikladem, kdy je původní motiv popřen a vedle něj je postaven motiv nový.

Pokud má přenesený význam zjemňující funkci, mluvíme o **eufemismu**. Ten nahrazuje nepříjemný, či tabuizovaný výraz. Typické je jeho použití při vyjadřování smrti člověka (např. odešel navždy, zesnul, spí věčným spánkem).

4.2 Figury

Ke zdůraznění myšlenky se v literatuře používají figury a stejnou funkci, totiž zdůraznění mají i v rapovém textu. Lze je rozčlenit do čtyř skupin – opakovací, syntaktické, řečnické a hodnotící.

Opakovací figury zesilují význam myšlenky, ale také mají roli ve zvukové stránce textu, která u skladeb nabývá ještě větší důležitosti než u poezie. Mezi opakovací figury se řadí epizeuxis (jev, kdy je v jednom verši slovo, případně slovní spojení zopakováno buď bezprostředně za sebou, nebo stojí v těsné blízkosti), anafora (figura, v níž je opakování použito na začátku po době následujících veršů), epifora (k opakování dochází na konci veršů, je tedy opakem anafory), epanastrofa (konec verše, či věty zopakován na začátku verše následujícího), zvukosled, či rým. Posledními dvěma jmenovanými se budeme podrobněji zabývat níže.

Syntaktické figury mění větnou stavbu, čímž je text ozvláštněn. Tuto funkci plní inverze, elipsa, aposiopese, či polysyndeton. Je-li přeházený slovosled, mluvíme o **inverzi**. Tu autoři používají nejen pro estetické účely, ale i z důvodu dodržení rytmu verše, či kvůli rýmu. Jako **elipsa** se v literárním pojmosloví označuje vypuštění slov. Smysl textu tím ale není narušen – jeho význam vyplývá z kontextu. Je-li výpověď neukončená, mluvíme o takzvané **aposiopesi**. Ta je v textu zobrazována v podobě třech teček, případně pomlčky a má nejrůznější funkce. **Polysyndeton** je nadbytečné použití týchž slov ve větě. Často jde o souřadící spojky, čímž je docíleno větší významnosti a naléhavosti větného celku.

Řečnické figury, zvyšující citlivost promluvy, jsou následující: apostrofa (viz výše) a **řečnická otázka**. To je dotaz, na nějž tazatel nečeká odpověď, jelikož předmět dotazu je buď všeobecně znám, nebo plynou z kontextu.

4.3 Zvukové prostředky

Zvukové prostředky ovlivňují to, jak bude báseň znít, její metrum a rytmus. **Metrum** je norma, schéma verše a rytmus je konkrétní realizací metra. Na rytmus má vliv rým a hlásková instrumentace.

Rým je zvuková shoda několika hlásek, tradičně na konci veršů. Ovšem existují i případy verše anaforického (rým na začátku veršů), či rým vnitřní (rým uvnitř veršů).

Hlásková instrumentace, též nazývána **zvukosled**, se používá k dosažení opakování určité hlásky. Autor volí taková slova a jejich uspořádání, aby výsledný dojem působil eufonicky (libozvučně) nebo kakofonicky (nelibozvučně) – čili má funkci výrazovou, ale také rytmickou. Zvláštním případem je aliterace a onomatopoeie. Při **aliteraci** se opakují hlásky stejné, či podobně znějící na začátku slov, jež v textu stojí těsně u sebe. **Onomatopoeie** (taktéž nazývaná zvukomalba) napodobuje slovy zvuky, jak přírodní, tak technické.

4.4 Další pojmy

Gradace, též **klimax**, je stupňování významu – slova a motivy se řadí tak, aby byl zesílen význam.

Jako **parafráze** se označuje jev, kdy autor v textu použije obdobu známého díla, čímž oba texty staví do souvislosti.

Neologismy jsou nově vytvořená slova, která autor vytvořil k přesnějšímu vyjádření a má také funkci estetickou.

Jako **vulgarismy** jsou označována expresivní slova, která ve většině případů vyjadřují negativní postoj ke skutečnosti a snižují její hodnotu. Často se vyskytuje v obecné češtině a argotu.

Poslední výraz, který je třeba osvětlit je termín **anglicismus**. Ten označuje slova, či celé fráze, které jsou převzaty z angličtiny.

5. Subkultura hip hop

Chceme-li zkoumat, jakým způsobem je postaven hiphopový text, měli bychom se nejprve alespoň stručně seznámit s celou subkulturou, abychom mohli nahlédnout na to, co je pro její členy důležité a na co kladou důraz.

5.1. Slovník pojmů

První věcí, kterou musíme udělat je ozřejmit si některé pojmy, které se v hiphopové subkulturě běžně používají, ale pro osoby, které stojí mimo, nemusí být úplně srozumitelné a v následujícím textu se nezřídka slangové výrazy vyskytnou.

Hip hop je subkultura spojující několik elementů: DJing, rap, graffiti a breakdance. Jako pátý element se k hip hopu připojuje ještě beatbox.

Rap, neboli *MCing* je forma rytmické vokalizace textu do hudby. Tomu, kdo se rapu věnuje se říká raper (též označovaný jako MC, což je zkratka anglického Master of Ceremony).

DJ je osoba zodpovědná za hudbu – používá gramofony, sampler, či mix. Při přehrávání desek dále používá techniky jako scratching (škrábání desky), cutting (vysekávání částí nahrávek a vkládání do nových podkladů) a další.

Graffiti označuje stylizované písmo, které je nakreslené sprejem a objevuje se ve veřejném prostoru (na budovách, prostředcích hromadné dopravy apod.) člověk, který dělá graffiti se označuje jako *writer*.

Breakdance je druh tance s prvky akrobacie. Tanečník se označuje jako *b-boy*, tanečnice *b-girl*.

Beatbox je imitace zvuků bicích ústy, k nimž se mohou přidávat další prvky.

Underground je nekomerční směr hip hopu. V textech se často zabývá kritikou společnosti, politickými, či sociálními tématy.

Freestyle je výraz pro improvizovaný rap.

Beef spor převážně slovního charakteru s jiným MC, či skupinou.

Diss track (často označovaný pouze jako diss) je skladba, jejímž cílem je urazit, zesměšnit jiného umělce. Diss trackem autor vyjadřuje neúctu k rapperovi a tyto skladby jsou často součástí beefu.

Egotrip je označení pro skladbu, v níž autor vyvyšuje sám sebe.

Wack MiC je raper, který se označuje jako MC, ale velmi často nedisponuje talentem, nemá respekt.

Crew je termín pro skupinu, působící v subkultuře. Jako crew se například označuje skupina writerů, kteří chodí malovat společně. Jedná se o jakýsi gang.

Label je zkrácený výraz pro hudební label, neboli vydavatelství. To má na starosti nejen vydávání, ale i prodej desek a dalšího zboží. V hip hopové subkultuře se jednotliví umělci sdružují právě kolem labelů, které tak tvoří jakési rodiny (crew).

Westcoast je označení pro západní pobřeží USA, v kontextu subkultury se užívá pro rap ze západního břehu. Protějškem je *eastcoast*, což je naopak rap východního pobřeží.

52 Kultura, subkultura, mládež

Předpona „sub-“ pochází z latiny, kde jedním z významů je „pod“. A právě tento význam má ve slově subkultura. Subkultura je tak něčím, co je pod kulturou. Smolík píše: „Kulturu lze vnímat jako označení pro všechny sdílené normy, způsoby chování, schopnosti, hodnoty, rituály, tradice, znalosti a dovednosti, s nimiž se člověk nerodí, ale které přebírá v procesu socializace“ [Smolík., 2010, s. 27]. Subkultura funguje na podobném principu, ovšem sdílené fenomény se poněkud liší. „Tyto zvláštnosti dosti podstatným způsobem odlišují danou skupinu a její kulturu od ostatních skupin a jejich kultur či od „celkové“ kultury v daném prostoru“ [Smolík., 2010, s. 30]. Tato „celková“ kultura se označuje také termínem majoritní nebo mainstreamová (případně se setkáme i s termínem mainstream). Subkultura se dá nazvat jakousi alternativou ke kultuře mainstreamové – liší se mluvou, vzhledem, názory i hodnotami. Míra odlišení je u jednotlivých kultur různá, ovšem podstatným znakem je právě to, že se odlišuje. Smolík se pak ve své knize specializuje především na subkultury mládeže, což definuje jako „typ subkultury vázaný na specifické způsoby chování mládeže“ [Smolík., 2010, s. 37]. V podstatě se jedná o subkultury, do kterých se sdružují především mladí lidé. Lidé na hranici mezi dětstvím a dospělostí – teenageři a adolescenti. Subkultura se pak stává vrstevnickou skupinou a má velký vliv na socializaci. Takovouto subkulturou je nesporně i hip hop. Proč se kolem subkultur sdružují převážně mladí lidé ozřejmuje v rozhovoru Vladimír 518: „Lidi se stávají konzumnějšíma...Celý je to doplňovaný neustále novou krví, jež je

svým způsobem podobně radikální jako jejich fotrové. Fotrům se ty hrany vždycky trochu obrousej, jelikož zjistěj, že nic není černobílý a není potřeba se tolik vymezovat vůči ostatním. Navíc začnou mít rodiny a starat se o děti, takže potřebují práci, zavážou se systému a trochu začnou držet hubu. A do toho přicházejí noví generace, který tu hubu nadržej a začnou ji držet až za čas.“ [Sommerová, 2012, online]

5.3 Jazyk subkultury

Jazyk subkultury je pro nás tím nejdůležitějším fenoménem, proto si řekneme něco málo o jeho specifických rysech.

Jedním z fenoménů, kterým se odlišují příslušníci subkultury je jazyk. Jak uvidíme při analýzách, hip hop je velmi bohatý na specifická slova, kterým lidé stojící mimo subkulturu jen těžko rozumí. Není divu – jazyk patří v rapu mezi to nejdůležitější. Jazyk si žije svým vlastním životem a jeho používání je tak jedním z indikátorů příslušníka subkultury. „Má bohatší podobu než spisovný jazyk – do jeho arzenálu patří i dvojakost a rozmazávání významů. Vypadá jako běžný jazyk, ale ve skutečnosti jsou jeho pravé významy skryté“ [Veselý, 2010, s. 261] a o pravdivosti tohoto tvrzení se v následujícím textu přesvědčíme.

Způsob, jakým autoři použijí jazyk často rozhoduje o jejich celkovém úspěchu, či neúspěchu. Nejlépe je to vidět u freestylu, což je rapová improvizace. V této disciplíně se velmi často pořádají klání, označovaná jako battle, kde proti sobě stojí dva rappeři a rapují proti sobě. Cílem je protivníka originálně nebo vtipně urazit, či zesměšnit. Jednou z forem urážek jsou tzv. „the dozens“. „Většinou se točily kolem základního motivu „Tvoje máma...“, k němuž soupeři přidávali různé vynalézavé urážlivé dodatky, jež si vyměňovali do té doby, kdy jeden z nich nedokázal reagovat“. [Veselý, 2010, s. 260]. Závěrem kapitoly pojednávající o jazyce uvedeme slova Karla Veselého, jež velmi výstižně shrnují celý fenomén funkce jazyka v rapu: „Ať je jeho obsahem vychloubání, ponižování protivníka, tropy reprezentace, autenticity, anebo v neposlední řadě zaznamenání společenské, či rasové nespravedlnosti, vždy se jedná o vytváření symbolických hranic v opozici proti těm, které jsou dané.

Konfrontace tváří v tvář rapovému textu může být pro náhodného posluchače (či čtenáře) značně matoucí. Pokud se prokoušeme sítí slangových výrazů, slovních her

a kontextuálních odkazů, zůstane nám většinou jen nelineární, otevřená narace bez jednoznačného obsahu. Jejím výrazným znakem je obvykle silná účast promlouvajícího, která je v kontrastu s modernistickou tradicí uměleckého odstupu autora od díla. To, co by někdo mohl odsoudit jako chorobnou sebestřednost rappera, je ve skutečnosti součástí základu rapového umění“ [Veselý, 2010, s. 262-263].

54. Stručně z historie hip hopu

Pro ukotvení v kontextu, díky němuž pak bude snazší porozumět analyzovaným skladbám, jsou následující řádky věnovány několika momentům z hip hopové historie. Obsáhnout vše by vydalo na knihu, přinášíme tedy jen několik důležitých momentů.

„Hip hop se zrodil v polovině sedmdesátých let na sídlištích jižního Bronxu zkřížením černé taneční horečky diska, technických inovací jamajského dubu a revoluční energie funku.“ [Veselý, 2010, s. 69]. Těmito slovy popisuje vznik subkultury, která se za pár let stane fenoménem, Karel Veselý. První hudební snahy, nevalné zvukové kvality, se nahrávaly na magnetofonové kazety a hip hop zněl v ulicích měst odkud se po čase dostal do klubů a na vrcholy hitparád a stal se z něj velice výnosný produkt. K propagaci subkultury pomohly i první filmy o hip hopu, často spojené se subkulturou graffiti. „Bulvární senzací“ se pak v roce 1996 stává zastřelení jednoho z velkých talentů subkultury – Tupac Shakur, westcoastová hvězda, přichází o život při přestřelce. Obvinění padá na eastcostový konkurenční label Bad Boy - „byl to totiž jeho chráněncem Notorious B.I.G., který si s Tupacem dlouhodobě vyměňoval nesmlouvavé slovní přestřelky“ [Veselý, 2010, s. 75]. A Notorious B.I.G. Násilně umírá další rok a tyto události se staly skvělou reklamou.

Krom toho tyto a další události odhalily důležitou charakteristiku subkultury, kterou Veselý nazývá „klanovou mentalitou“. Tím se sebe prezentace a důraz na vlastní osobu (jejíž základy položil rapper LL Cool J – fenomén se stal tím, co prodávalo: „mluvení o sobě“ se pak stalo základní složkou rapové gramatiky, o úspěchu už nerozhodovalo umění rapu – jako při pouličních freestyle soubojích MCs – ale charisma, osobnost a propracovaná image.“ [Veselý, 2010, s. 73]) na počátku nového tisíciletí přesunuje k vyzdvihování „rapové rodiny“ (u zrodu stála formace Wu Tang Clan). Tato forma „vyhovuje zesílenému hiphopovému citu pro sounáležitost a příslušnost k nějaké identitě...loajalita ke své čtvrti a městu byla

diseminována počtem rapperů, kteří se k nim hlásili, a tuto sebeidentifikaci s místem nahradila klanová mentalita. Klany navíc začaly fungovat jako paralelní struktury moci, jež přehledně odrážely „kdo s kým“ a „kdo proti komu“ v nekonečné kompetitivní válce rapperů“ [Veselý, 2010, s. 79-80].

55 Hip hop v ČR

Ještě důležitější, než náhled na historii „světového“ hip hopu, shledávám obeznámení se s vývojem stylu v Čechách.

Za první českou rapovou nahrávku je považována skladba „Jižák“, kterou stvořil Lesík Hajdovský, jež byla coververzí na singl „New York New York“ od Grandmasterf Flash. To se psal rok 1984 a o hiphopové hudební scéně, či snad dokonce celé subkultuře nemohla být ani řeč. Spíše se jednalo o jakési „koketování s rapem“, jakožto projevem, který k nám prosákl ze západu. Takovým způsobem rap pojímala také formace J.A.R. (neboli Jednotka Akademické Rapu).

Poprvé tak o sobě dává hip hop výrazněji vědět až v polovině devadesátých let, kdy se dostavuje první komerční úspěch. Stojí za ním formace Chaozz - šestnáctiletí kluci, kteří se dostali až do televizní hitparády Eso. Ruku v ruce s úspěchem přišla i nenávist od undergroundové scény, která odsuzovala především jejich komerci. V současné době je z bývalého Chaozzu nejvíce aktivní Kato (dříve Deph), který spolu s DJem Marem funguje ve formaci Prago Union. Ta má vydány čtyři plnohodnotné desky, z nichž dvě získaly žánrovou cenu Anděl.

Za zlomový by se dal považovat rok 2001, kdy vyšly hned dvě zásadní desky. Peneři Strýčka Homeboye (dnes PSH) vydávají svoje první album „Repertoár“ (na němž se objevila i předělávka „Jižáku“) a Indy & Wich debutují s deskou „My3“. A právě v tomto momentu se rodí jádro hip hopu. Díky tomu, že PSH i Indy & Wich byli také aktivními writery, jsou subkultury graffiti a hip hopu těsně propojené (postupem času dochází k jejich rozvolnění). Spolu s Indym a DJem Wichem vystupoval ještě LA4 a jak oni, tak členové PSH – Orion, Vladimír 518 a Mike Trafik (který se do kapely dostal až později) – jsou dosud aktivní. V té době také působí další, dnes již legendární, kapely – WWW (aktivní dodnes) a Coltcha.

Pár let nato je do víceméně poklidných vod českého hip hopu svržena bomba v podobě Supercrooo. To je dvojice James Cole a Hugo Toxxx, a jde o mladíky, kteří si

neberou servítky. Poprask způsobili nejen kvůli beefu s Indym, ale především proto, že jejich texty obsahovaly enormní množství vulgarit, což ve své době způsobilo poprask. Jejich provokativní tvorba ukázala nové směry, kterými se mohl český rap ubírat.

Do dnešní doby se již scéna stihla z Prahy rozšířit do celé republiky a funguje zde několik labelů a řada raperů, takže různorodost subkultury je značná. Vychází řada alb a experimentuje se i s dalšími hudebními styly. Hip hop má určitou pozici i v mainstreamové scéně, zároveň je také stále živý i underground. Spolu s komerčním úspěchem jde ruku v ruce rozvolnění subkultury, k níž se lidé často hlásí jen proto, že je to v současné době moderní a tím se hip hop stává mnohdy až masovou záležitostí. Ale i tak je v jádru, mezi lidmi, pro které subkultura není jen záležitostí aktuálního trendu, stále živý odkaz „otců zakladatelů“ jako jsou PSH, Indy & Wich, či Supercrooo - „akcent na vlastní nezávislost a schopnost rozhodovat beze zbytku o vlastním produktu i projevu“ [Vladimir 518, 2011, s. 324].

5.6 Profily umělců

Na následujících řádcích si krátce představíme tvorbu autorů, jejichž texty posloužily jako materiál k analýze.

5.6.1. Vladimir 518

Člen PSH, který má na kontě dvě sólové desky - „Gorila vs. Architekt“ (2008) a „Idiot“ (2013). Za obě získal žánrovou cenu Anděl. Stojí za vznikem labelu Bigg Boss, který se krom vydávání hudebních nosičů věnuje i vydávání knih (např. publikace Kmeny, Kmeny 0). Patří mezi nejrespektovanější osobnosti subkultury a spolupracoval již i se jmény z mainstreamové scény jako Lešek Semelka, či Jiří Korn. Spolu s Mikem Trafikem se podílel na přípravě soundtracku k filmu Vejška režiséra Tomáše Vorla.

5.6.2. Supercrooo

Spojení dvojice James Cole a Hugo Toxxx. Album „Toxic Funk“ (2004) přiválo do subkultury čerstvý vítr a autorům vyneslo nominaci na Anděla, stejně jako další desce „Neurofolk“ (2005). Jejich zatím posledním počinem je dvojalbum „Dva nosáči tankují super“, z roku 2007, kde shrnují předchozí tvorbu. Od té doby se věnují sólovým projektům. Hugo Toxxx pod labelem Bigg Boss vydal sólo „Rok

psa“, později si založil label Hypno 808, kde mu v roce 2011 vyšly dva nosiče: „Legální drohy“ a „Ilegální kecy“. O tok později vychází „Bauch Money“, ověřený žánrovou cenou Anděl.

5.6.3. James Cole

Ještě předtím, než Supercrooo vyše album „Toxic Funk“, představuje se James Cole v sólo projektu „Frekvence P.H.A.T.“ (2002). Poté, co nastal útlum činnosti Supercrooo, vydává dvě sólo alba - „Halucinace ze III. Patra“ (2010) a „Moby Dick“ (2013), přičemž druhá deska je nominována na žánrovou cenu Anděl. Krom toho stojí za experimentálním projektem „Kapitán láska“, na němž spolu s ním spolupracují ještě Jarda Helešic a Risto Sokolovski. V multižánrovém počínu lze nalézt prvky rapu, soulu, rocku i metalu. Krom toho ještě s Orionem vydal album „Orikoule“ (2008) a společně s LA4 a Mikem Trafíkem stvořil EP „Nadzemí“ (2012).

5.6.4. Řezník

Představitel horrorcore, což je undergroundová odnož hip hopu, využívající ironii a velmi morbidní humor. Texty jsou často zaměřovány na násilí, vraždy, sex, či smrt. Do povědomí majoritní společnosti se dostal hned dvakrát – v roce 2011 byl kvůli skladbě „Konečný řešení“ souzen a následně zproštěn viny; v roce 2013 se přihlásil do internetové soutěže „Hvězda internetu“, která probíhala v rámci ankety Český slavík. Ačkoli byl dlouhou dobu ve vedení, krátce před samotným vyhlášením byl za podivných okolností vyřazen, kvůli brutalitě jeho textů. Poté se vedla vášnivá diskuse o tom, zda Řezníkovy texty vybízejí k násilí. Řezník vydal v roce 2014 hned dvě alba najednou - „Bateman“ a „Muzeum mentálních kuriozit“.

6. Smíchová pouliční kultura středověku a renesance

Pomyslným druhý bodem našeho zkoumání hiphopových textů je jejich porovnání se smíchovou karnevalovou kulturou. O jejích principech si v této kapitole řekneme více.

V knize „Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance“ se autor Michail Michajlovič Bachtin zabývá lidovou smíchovou kulturou středověké a renesanční společnosti. Ideální obraz této kultury a její principy nachází v tvorbě Rabelaise – často se odkazuje na dílo „Gargantua a Pantagruel“.

Bachtin vymezuje tři skupiny forem, v nichž lze tuto kulturu nalézt: „1. obřadní a mimetické formy (slavnosti karnevalového typu, různé pouliční a smíchové výstupy atp.), 2. slovesná smíchová díla různého druhu včetně parodií, ústní i písemná, latinská i v národních jazycích, 3. různé formy a žánry familiární pouliční mluvy (nadávky, dušování, zapřísahání, lidové kletby atd.)“ [Bachtin, 1975, s.7], které nejsou izolovanými jevy, právě naopak – jeden vychází z druhého a jsou pevně propojeny.

Pokud bychom se přenesli o několik století nazpět, do doby Rabelaise, viděli bychom, že lidé v podstatě žijí ve dvou různých realitách. Tou první je oficiální svět, kde jsou církevní i světské obřady vážné a projevují se zbožností, strachem, či ponížeností [Bachtin, 1975, s. 65]. Společnost byla rozdělena na ty, kteří vládou a na poddané. Lidé u moci rozkazovali a trestali, ti, na něž příkazy směřovaly se podrobovali a báli. Jestliže ale v oficiální kultuře nebylo místo pro smích, musel být nutně ventilován jinde. „Výlučná a jednostranná vážnost oficiální církevní ideologie vedla k nutnosti legalizovat mimo ni – tj. mimo oficiální kanonizovaný kult, obřad a řád – veselí, smích a žerty, které z nich byly vytlačeny.“ [Bachtin, 1975, s. 65]. A tak v opozici vznikají karnevalové formy, v nichž je naopak smích základem. Ty existují vedle oficiální kultury a nezřídka ji doprovázejí. Bachtin v této souvislosti mluví o „svátcích bláznů“, které vážnou kulturu dokonce parodovaly a neobešly se bez masek [Bachtin, 1975, s. 66].

Obě kultury – jak smíchová, tak vážná tak fungovaly vedle sebe, ale zároveň mezi nimi stály jasné hranice, jež je striktně oddělovaly a pro smích byly určeno jen svátky a jarmarky, jako například již zmiňovaný „svátek bláznů“.

Jednou z důležitých charakteristik karnevalu je to, že je všelidový – žijí ho všichni a všichni jsou jeho účinkujícími. „Karneval nezná dělení na účinkující a diváky“ [Bachtin, 1975, s. 10]. Karnevalové veselí, probíhající v ulicích města, se nemohlo odehrávat vždy – byl mu vyhrazen čas v podobě svátků a jarmarků, kde se tvořil dočasný alternativní svět, jehož podstatou byl smích a který parodoval vážnou kulturu. Karneval vytvářel prostor, který byl jakýmsi odleskem ideálního zřízení světa. Odpoutával se od norem a jednou z důležitých charakteristik karnevalu byla nepřítomnost hierarchie, čímž se lidé stávali sobě rovnými (což je pravý opak svátku oficiálních, kde bylo žádoucí prezentovat se se všemi tituly a hodnostmi). Díky uvolnění pout hierarchie se do kontaktu dostávali lidé, kterým by v oficiálním světě styk nebyl umožněn. Ruku v ruce s tím, že se změnil přístup lidí k sobě, doznal změny i jazyk, kterým mezi sebou komunikovali. Vzhledem k nepřítomnosti hierarchie byla gesta i jazyk uvolněné, jejich formy „nerespektovaly žádné distance mezi partnery a oprostily se od běžných (mimokarnevalových) norem společenských zvyklostí a slušnosti“ [Bachtin, 1975, s. 13]. Tento specifický jazyk nemohl být používán nikde jinde, než v rámci karnevalu a díky porušení pravidel a norem oficiálního jazyka, a používání kleteb, nadávek, vulgarismů a nebo dušování se stával srozumitelným pouze lidem, kteří byli zasvěceni do familiárního styku, čili budoval jistý druh kolektivity [Bachtin, 1975, s. 150-151].

Jak vlastně takový karnevalový jazyk vypadal? Stejně jako smích, který byl z oficiální kultury vypovězen do kultury smíchové, obsahoval i další „nežádoucí“ jevy jako nadávky, či dušování. Krom toho byl plný snižování a parodií. Nadávky, tvořily zvláštní žánr karnevalové řeči, jejichž funkce nebyla pouze negativní, nýbrž ambivalentní – krom snižování měly také funkci obnovující [Bachtin, 1975, s. 18-19]. Díky proměně jazyka bylo možné vyjádřit karnevalový názor na svět. Ten je vnímán jako proces nekonečné obnovy a přerodu – jeho pravým opakem je ukončenost a dovršení.

Jak už bylo řečeno, karneval je záležitostí všech a takový je i smích, který během karnevalu zní – „karnevalový smích je za prvé všelidový (všelidovost, jak jsme již uvedli, patří k samé podstatě karnevalu), smějí se všichni, je to „smích světa“; za druhé je univerzální, míří na všechno a na všechny (včetně samých účastníků karnevalu), celý svět se jeví jako směšný, pojímá a postihuje se v svém smíchovém aspektu, ve své veselé relativnosti; a konečně je ten smích ambivalentní:

veselý, radostný a zároveň výsměšný, odmítá a utvrzuje, pohřbívá a obrozuje“ [Bachtin, 1975, s. 14]. Smích, stejně jako karnevalové nazírání na svět, není ukončený, má obrozující sílu a je směřován i na smějící se, čímž se liší od smíchu satirického, jež stojí mimo skutečnost, které se vysmívá.

Mimoto vyjadřoval smích i vítězství nad strachem. Oficiální kultura obsahovala prvky strachu – nejen před mocí boha, či přírodních živlů, ale také před mocí lidí, autoritou, smrtí apod. Smích obrací tyto strachy naruby, vysmívá se jim a mění je ve veselé aspekty. Tím, že tento smích „přemohl strach před tajemstvím, před světem a před mocí, nebojácně odhaloval pravdu o světě a o moci. Odporoval lži a pochlebování, lži i licoměrnosti tato smíchová pravda deklasovala moc, splývala s nadávkou a hanobením. Jejím nositelem byl i středověký blázen“ [Bachtin, 1975, s. 79-82]. Blázen je pro středověk typickou postavou a jak říká Veselovskij, „byl blázen bezprávným nositelem abstraktní objektivní pravdy...veškerá lidská pravda, nepřizpůsobovaná některému stavu, tj. nepodléhající určitému právu, se vylučovala, nepočítalo se s ní, byla přezírána a hrozila jí kacířská hranice už při prvním podezření; tolerovala se jen v takových případech, když se objevovala v nevinné formě, budila smích a nečinil si nárok na jakoukoli vážnější roli v životě“ [Veselovskij, 1939 cit. podle Bachtin, 1975, s. 80]. Další úlohou blázna, o níž se Bachtin zmiňuje, bylo snižovat vážné ceremoniály do materiálně tělesného principu, kde získává nový smysl.

Materiálně tělesný princip, to jsou obrazy „těla, jídla, pití, vyprazdňování, pohlavního života“ [Bachtin, 1975, s. 20], jež jsou všelidové a silně zveličené. Nositeli principu jsou lidé a „vůdčím momentem ve všech těchto obrazech materiálně tělesného života je plodnost, růst, překypující hojnost. Všechny projevy materiálně tělesného života a všechny věci se tu vztahují – opakujme znovu – ne k jedinečnému biologickému individuu a ne k egoistickému soukromí „ekonomického člověka“, ale jakoby ke kolektivnímu lidovému tělu“ [Bachtin, 1975, s. 21].

Vzhledem k tomu, že ve smíchové kultuře se vše řídí svými pravidly, ani tělo nebude výjimkou. V souladu s vnímáním světa, který, jak jsme již řekli, je neukončený, je nahlíženo i na tělo, jež není pořád stejné, nýbrž se mění, roste a zaniká. Pro tělo jsou důležité ty procesy, jež stojí na jeho hranicích, spojuje tělo se světem, popřípadě s dalšími těly. Z toho důvodu je kladen zvláštní důraz na „ty jeho části a místa, kde samo sebe přerůstá, překračuje vlastní hranice a počíná nové

(druhé) tělo: břicho a falus“ [Bachtin, 1975, s. 249]. Dalšími důležitými částmi, vedle břicha a pohlavních orgánů, jsou ústa a zadek. Pro tělo jsou ve smíchové kultuře podstatné činnosti jako stolování, vyprazdňování se, rozmnožování se, růst a na druhou stranu také stárání, smrt, rozdělení těla, jež pohřbívá, ale zároveň poskytuje prostor pro obnovu, vytvoření nového.

Podíváme-li se na části těla, důležité pro smíchovou kulturu, všimneme si, že všechny se nachází ve spodní polovině těla, jde o prostor materiálně tělesného „dole“, jak ho nazývá Bachtin. Pozorný čtenář by mohl namítnout, že ústa do spodní poloviny těla rozhodně nespádají, což je pravda, nicméně jsou s dolní polovinou těla propojená, slouží jako „brána „dolů“, do tělesného podsvětí“ [Bachtin, 1975, s. 255]. Navíc právě ústa jsou prostor, kde se odehrávají procesy spojené s konzumací jídla i pití, kde je tělo živeno a zároveň ničí a pohlcuje tělo jiné.

Směřování dolů je základním principem celé neoficiální smíchové kultury. Principy oficiální kultury se shazují, převrací se a v rovině materiálně tělesného „dole“ dostává nový smysl. Bachtin tento princip snižování ve smíchové kultuře popisuje následovně: „ „Nahore“ a „Dole“ tu má absolutní a přísně topografický význam. „Nahore“, to je nebe; „dole“, to je země; a země, to je princip pohlcující (hrob, útroba) i princip rodící, obrozující (mateřské lůno). Takový topografický význam má „nahore“ a „dole“ v kosmickém aspektu. Ve vlastním tělesném aspektu (který není od kosmického striktně odlišen) znamená „nahore“ tvář (hlavu), „dole“ značí pohlavní orgány, útroby a zadnici...Snižování tu znamená zpřizemnění, sepětí se zemí jako s principem pohlcujícím a zároveň rodícím; snižováním se zároveň pohřbívá i seje, hubí se, aby se znova rodilo víc a líp. Snižování znamená také sepětí s funkcemi dolní části těla, s životem útroby a rodidel, a tedy také s takovými akty, jako je souložení, početí, těhotenství, rození, pohlcování a vyprazdňování. Snižování kope tělu hrob pro nové zrození. Proto nemá jen ponižující, záporný smysl, ale i kladný, obrodný; je ambivalentní, zároveň neguje a utvrzuje“ [Bachtin, 1975, s. 22]. Z uvedeného je zřejmé, že se jedná o univerzální princip, který spojuje aspekty tělesné s kosmickými. Vše je propojené a tvoří celek, který ničí a zároveň rodí nové.

V předchozích odstavcích bylo nejednou zmíněno snižování. To je důležitou součástí smíchové kultury a nyní se na tento jev podíváme trochu blíže. Bachtin ho definuje jako „převádění všeho vysokého duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny, do sféry země a těla v jejich nedílné jednotě“ [Bachtin,

1975, s. 21]. Sníženy byly obřady vysoké kultury, jež se převáděly do roviny materiálně tělesné, kde byly transformovány do hodování a nemravností. Tento převod byl úkolem blázna, o jehož postavě jsme se již zmiňovali výše. Blázen je tedy ten, který vše převrací naruby – z vysokého a vážného činí nízké a směšné.

Typickým snižujícím gestem bylo potřísnění a vzhledem k tomu, že snížení směřovalo dolů, i snižující potřísněná souviselo s „dole“. Z toho důvodu se tento proces děl prostřednictvím produktů tělesného dole – močí a výkaly. Bachtin poznamenává, že „v té době byly v lidové představě i v samém jazyce exkrementy nerozlučně spjaty s plodností“ [Bachtin, 1975, s. 121]. Tím se opět ukazuje, že snižování mělo i obrozující charakter a je tedy ambivalentní. S potřísněním souvisí i další snižující gesto, a to vytírání – vytírání se dá svým způsobem brát jako potřísnění. A stejně jako vše ostatní, převádí „nahore“ do „dole“. Díky tomuto obratu je pak tvář, sídlící topograficky „nahore“, převedena do roviny „dole“, kde je jejím protějškem zadnice.

Na stejném principu jako potřísnění fungují v lidové kultuře i rvačky a výprasky – snižují, mají destruktivní charakter a zároveň tvoří nové.

Vraťme se ještě krátce k nahrazování tváře zadnicí. Tato proměna je živá až do dnešních dnů – velmi rozšířeným jevem je „výzva k líbání zadní části“ [Bachtin, 1975, s. 290]. Tím se dostáváme do oblasti nadávek, jež jsou, dá se říci, odvozené od skutečných gest shazování. Nadávky „kopou hrob, který je však hrobem tělesným, regenerujícím“ [Bachtin, 1975, s. 288], čili také snižují, odkazují do oblasti „dole“. Stejně jako výzva k líbání zadní části těla jsou dosud živé i nadávky jako „nasrat na tebe“, „nachcat na tebe“ apod., které také odkazují ke spodní části těla.

Bylo již řečeno, že smíchová kultura byla spjata s karnevalem a jako taková se odehrávala především v ulicích města během jarmarků a slavností. A během těchto událostí se používala familiární mluva. Krom nadávek to byly i různé formy vyvolávání, dušování se a podobné promluvy, které během jarmarku měly reklamní funkci. Vedle vychvalování zboží se používalo také zapřísahání a dušování, a to především „ve jménu různých posvátných předmětů: „při božím těle“, při boží krvi“, při svátcích, při světcích a jejich relikviích atp.“ [Bachtin, 1975, s. 151]. Z řečeného vidíme, že o slovo se opět hlásí tělesný princip – k dušování se používá tělo, případně jeho části (relikvie).

Jarmareční reklamou reklamou byly například „cris de Paris“ (křiky Paříže), reklama, při níž trhovci křikem upozorňovali na své zboží a jež měly veršovanou podobu [Bachtin, 1975, s. 145].

Poslední věci, o níž je třeba se zmínit jsou hodovní obrazy. „Jde o představu lidových svátečních hodů, takových, k nimž se vztahuje rčení „jedli, pili, hodovali, dobrou vůli spolu měli“ [Bachtin, 1975, s. 220]. Tyto obrazy jsou silně nadsazené – jídla i pití je obrovské množství, všeho je nadbytek. S takovými obrazy se v Rabelaisově díle setkáváme velmi často. Během hodování se stírá rozdíl mezi pojídaným a tím, kdo pojídá – těla se prolínají a tvoří jeden celek, z čehož plyne, že tělo je s obrazy těsně spjato. S hodováním je neodmyslitelně spojena s konverzací – u jídla dochází k všelidové besedě, v níž se tvoří karnevalová pravda a moudrost.

7. Cíl a výzkumné otázky

Cílem práce bylo zanalyzovat hiphopové texty a na základě jejich zkoumání se pokusit nalézt rysy, které jsou pro ně charakteristické. Snažila jsem se překročit zaběhlé tvrzení, že hiphopový text je sprostý a zjistit, jaká je skutečná role vulgarity v něm. Dílčím cílem bylo podívat se na text skrze vidění lidové smíchové kultury středověku a renesance, která s obrazy, jež jsou dnešní dobou označovány za vulgární, pracovala svým vlastním způsobem.

Abychom mohli k těmto cílům dospět, museli jsme si položit otázky ohledně vulgarity v textech (například co autory vede k jejímu nadužívání, jaké je její funkce v textu), pít se po základních stavebních kamenech hiphopového textu a pozornost zaměřit také na kontrast renesance a současného hip hopu a zjistit, zda napříč stoletími nalezneme nějaké společné rysy, či zda se nám uchovaly odkazy doh dávno minulých, které by rapeři mohly využívat.

8. Metody sběru a zpracování dat

Prvním důležitým bodem bylo si ověřit, zda je text hiphopové skladby skutečně tak důležitý, jak se zdá, co členové subkultury ve skladbách upřednostňují a jak se dívají na vulgaritu v textech. Proto jsem oslovila několik svých přátel ve věkovém rozmezí mezi 20 a 30 lety, o nichž bezpečně vím, že v subkultuře se pohybují již několik let a jsou již jistým způsobem subkulturně „vzrálí“. Ke zjištění toho, jak oni rapové skladby jsem respondentům položila několik otázek. Rozhovory probíhaly ústně v Praze a dále přes internet, kdy jsem odeslala otázky a následně na ně dostala odpovědi (a v případě potřeby se ještě doptávala otázkami doplňujícími). Přestože se tato cesta ukázala jako slepou uličkou, která žádné závratné výsledky nepřinesla, ve zkratce by se daly prezentovat takto: vulgaritu respondenti povětšinou nevnímají, text je důležitý, ale musí zapadnout do hudby, skladba se jim musí líbit celkově, přeci jen přinesla zajímavé dílčí poznatky – díky odpovědím jsem byla schopna vybrat ty interprety, jejichž texty budou podrobeny analýze – Vladimír 518, který byl jmenován velmi často a vždy v kladném slova smyslu, Supercrooo, jež byli prezentováni jako lidé, kteří přišli s něčím novým a drzým. Rozboru byl podroben i sólo text Jamese Cole-a a jako poslední Řezník – zástupce horrorcore-u, jehož tvorbu ne všichni schvalují. I to bylo důvodem, proč jsem se rozhodla analyzovat i jeden jeho text.

Samotná analýza textů probíhala v několika krocích: nejprve jsem text, přepsala a poté ho rozložila na jednotlivé verše. V nich jsem vyhledávala literární prostředky a pojmenovávala je. Poté jsem se snažila rozklíčovat přenesené, či skryté významy ve verších a nakonec verše skládala zpět do textu a snažila se určovat významy úseků i celé skladby.

Výsledky, týkající se porovnání se středověkou karnevalovou kulturou, jsem získala porovnáváním.

9. Obsahová analýza rapových textů

9.1. *Vladimir 518 + X-Kmen: Kung-fu rap*

Podíváme-li se u skladby „Kung-fu rap“ na jazyk, zjistíme, že používá hovorovou češtinu a vulgarismy jsou použity velmi málo – pouze jednou. Naopak často se setkáváme s výrazy z oblasti kung-fu a drogové scény, o čemž se podrobněji rozepíši dále. Věcí, která je v tomto textu hojná jsou figury, či zvukomalebné prostředky, které textu dodávají rytmus a dynamiku.

Na začátku Vladimir 518 představuje a uvádí druhou postavu, jakéhosi „přítakávače“, X-Kmena. Tato přezdívka přesmyčkou odkazuje ke komiksu X-Men, díky čemuž se pak postava může jevit jako superhrdina. Ten je vlastně alter-egem umělce, což dokládá použití této přezdívky v dalším singlu, a to „Gyzmo vs X-Kmen¹“, který natočil LA4 a v němž se Vladimir 518 objevil jako host. Úvodní věta „Dámy a pánové, dovolte mi představit...“ vzbuzuje pocit, že se rapper nachází v divadle, či podobném místě, rozděleném na jeviště a hlediště. Tím celý text staví do rámce představení a předesílá, že půjde o něco neskutečného, fiktivního. To podporuje i přítomnost superhrdiny X-Kmena. Posluchač je postaven do role diváka v hledišti, pro nějž je toto představení realizováno

Formulace „můj člověk X-Kmen“ zdůrazňuje, že postava je plně na straně rapera. Tím, že obě postavy jsou jeden člověk se dostáváme k zajímavému momentu: Vladimir 518 v textu jasně mluví o tom, že X-Kmen stojí na jeho straně. Vzhledem k tomu, že jsme si řekli, že X-Kmena lze považovat za superhrdinu, nalézáme ve sdělení „můj člověk X-Kmen“ prvek vychloubání, něco jako: „podívejte se, na mojí straně stojí i superhrdina“, což nepochybně zvyšuje prestiž. Když si ale uvědomíme, že X-Kmen je alter-egem rapera, musíme dojít k závěru, že tedy rapper považuje sám sebe za superhrdinu.

Refrén, který následuje, v podstatě odhaluje, o čem text bude. Prozrazuje to už první verš „To je kung-fu rap“. Refrén vlastně naznačuje, v jaké duchu se skladba ponese a že nosným tématem je paralela rap – kung-fu/boj. Refrén má podobu dialogu, kdy Vladimír 518 opakuje frázi „to je kung-fu rap“ a X-Kmen tvrzení rozvádí a tím sune text dopředu. Refrén se opakuje, přičemž podruhé se role obrátí,

1LA4: Gyzmo vs. X-Kmen, Panoptikum, Bigg Boss, 2007

čili X-Kmen opakuje „to je kung-fu rap“ a Vladimír 518 téma rozvádí. Pozornost určitě budí slovo „funk fu“, jehož význam mi není přesně znám. Funk fu je projekt, věnující se grafickému designu a tak může narážet na Vladimírovu zálibu v grafice, nebo může jít pouze o onomatopoetický výraz, bez hlubšího významu. Interpretovat bychom ho mohli také jako slovní hříčku spojující kung-fu a funk, čímž jsou spojovány dva rozdílné světy – funku a kung-fu. Na jedné straně bojovník s určitou úctou a postavením, na straně druhé černoš z amerického ghetta, který si musí obojí tvrdě dobýt, tedy každý z nich stojí na jiné straně společnosti. Představa spojení těchto dvou elementů je až absurdní a směšná. Tím je text shozen a posluchač získá dojem, že věc není zas až tak vážná, jak se mohla zprvu zdát.

Celkově se refrén může brát jako úvod do textu – krom již zmíněného odhalení základní paralely navíc vyvolává zájem. Verš „rád bys tu byl“ dodává posluchači pocit, že skutečně chce proniknout dovnitř, když je pak doplněno že „to je králův styl“, touha po tom, „odhalit tajemství kung-fu rapu“ se ještě zvyšuje, jelikož verš metaforicky naznačuje, že kung-fu rap je jen pro ty nejvýše postavené, zkrátka pro ty nejlepší. Do světa kung-fu rapu navíc posluchače provází autor, který se prezentuje jako někdo, kdo má s kung-fu rapem zkušenost, ví o čem je řeč, čímž se vlastně pasuje do role zasvěceného.

Sloka začíná tak, že posluchače vtahuje do dynamické situace, navazuje určitou atmosféru, popisuje situaci. Pod tíhou předchozích veršů o kung-fu si představíme bojovníka, pohybujícího se nadpřirozenou rychlostí a situace se jeví jako neskutečná.

Dále Vladimír 518 konstatuje, že jako raper je již kvalifikovaný. Tvrzení přirovnává právě ke kung-fu, k tomu, že výcvik již má za sebou. Naráží přitom na film 36 komnat Šaolinu, v němž je bojovník mistrem až po projití komnat Šaolinu. Vladimír se tak pasuje na mistra rapu, který ví, co dělá („v rapu kop tam, kde mám“). X-Kmen pak dodává „otvírám tu srdce grál“. Grál je něco posvátného a nedosažitelného, srdce by zde mohlo zastupovat nitro autora, čili tato metafora by se dala vyložit jako otevřít své nitro, jít s kůží na trh.

V obou slokách je vsuvka, kterou můžeme označit jako intermezzo, jakousi přestávku, začínající veršem „to je šaolin věc“. To potvrzuje již výše zmíněné, čili že rap není pro každého, nadsazeně řečeno je to něco jako šaolin, což je mýtické poutní místo. Následující verš nadsazeně říká, že Vladimírův rap je tak skvělý, že se dostane hluboko do hlavy. Že má autor na mysli skutečně svoji vlastní tvorbu dokládá

následující verš „to je Gorila shit“ - Gorila je totiž další z přezdívek, kterou umělec používá. Ve verši navíc používá anglický vulgarismus „shit“, který můžeme přeložit jako „hovno“, což může poukazovat a přeneseně označovat právě to, že to nejlepší, to jest „Kung-fu rap“ je produktem Vlaimira 518. V tomto místě přichází zajímavý paradox, kdy v jednom verši označuje autor svůj rap za to nejlepší, skoro by se dalo říci nedotknutelné a následně ho označí jako „shit“, což není nic božského, ale odpadní produkt těla. Následujícím veršem ale konstatuje, že i tento produkt vyvolává extázi, čímž ho opět vyzdvihuje a přivlastňuje ho Praze a funk fu. V rapových textech se velmi často setkáváme s jevem, který by se dal označit jako „městský patriotismus“ - silné sepětí s domovským městem. Intermezzo končí parafrází na odpočítávání, kdy místo obvyklého „tři, dva, jedna, teď“, raper použije „pět jedna a osm“, tedy čísla náležící k jeho přezdívce, X-Kmen pak před slovo „ted“, které dává povel pro pokračování ve sloce, vloží ještě svou přezdívku. Tím se vlastně samotné odpočítávání rozšiřuje i o to, že ukazuje, komu je odpočet určen. Verše by se daly rozšířit do věty „Vladimir 518 a X-Kmen se připraví k rapování, tři, dva jedna, teď“. Celé intermezzo tak vlastně připomíná, že posluchač má před sebou skvělý rap.

Ve druhé části první sloky je pak kung-fu metafora rozšířena o rovinu hrdinství – Vladimir 518 nadsázkami ukazuje, že sám se ohně nebojí a dokonce zachraňuje, či spíše vyhazuje ty, kteří v rapu nemají co dělat. Formulace „vynášim děti ven aby neshořely“ pak naznačuje, že to vlastně dělá pro jejich vlastní dobro. Tohoto hrdinství je schopen díky tomu, že jeho rap je na vysoké úrovni, vyjádřím-li to kung-fu metaforou, díky tomu, že je již mistrem kung-fu.

„Labyrint světa je ráj mýho srdce“ - verš je parafrází na J.A. Komenského, oproti kterému Vladimir 518 umisťuje to nejlepší, ráj, ne do vlastního nitra, ale ven, do světa. Následně jeho neuspořádanost a zmatek „bere na sebe“ a tím se, dá se říci, staví do božské role, do role toho, kdo má na svědomí podobu světa. Mezi těmito dvěma verši se ozývá X-Kmen, který dává najevo, že každý, kdo ví jak se chovat, kdo rapera respektuje, může přijít a bude do Vladimirova světa přijat jako rodina. Tato část se spíše zabývá světem, který Vladimir 518 vytváří a celý obraz připomíná křesťanství – oslovování „bratře“ a „sestro“, které se mezi příslušníky církve užívá (na tomto místě ovšem považuji za důležité podotknout, že i v hiphopové subkultuře se tato oslovení užívají) a jakési zbožštění rapera, o němž jsem se zmiňovala výše.

Zároveň jsou tímto familiárním oslovením posluchači postaveni na stejnou úroveň s rapperem, mohou se tak stát součástí hry.

Následuje návrat k rapu, k tomu, jak vypadá ten ideální, čili jeho. Metaforami zdůrazňuje jeho tempo a rychlost a také to, že jde i o nějakou techniku. Pokud se přirovnává k matematikovi, můžeme pak rap přirovnat k číslům a hře s nimi – aby se člověk dobral správného výsledku, musí znát správný postup, musí znát pravidla. Nutnost znalostí, případně vysoké úrovně schopností podporují poslední dva verše. Hattrick se nepodaří jen tak někomu a i k trikům je potřeba určité schopnosti, vědět jak na to.

Refrén, který odděluje sloky připomíná, že je řeč o kung-fu rapu, a v podstatě shrnuje celou první sloku. Konstatuje, že to, o čem pojednávala první sloka, to vše je kung-fu rap.

Druhá sloka začíná dynamickou pasáží, která navozuje pocit rychlosti, o němž se rapovalo v první sloce. A tento pocit je vyvolán od začátku sloky navzdory tomu, že slovní vyjádření pohybu nalézáme až ve třetím verši. Tento pocit je tvořen díky prvnímu verši, v němž je použit polysendeton, zároveň se jedná o krátká slova, které jsou navíc zarapována rychle za sebou. Sama o sobě totiž slova prvního verše vyjadřují postoje Vladimira 518: „co říkám, to dělám, rap je pro mě celým světem“. Tím volně přechází k vlastnímu rapu, které přirovnává ke droze, a to k té nejtvrďší. V tomto kontextu je slovo „tvrdý“ synonymem pro slovo „dobrý“.

Poté se opět přiklání spíše k přirovnání ke kung-fu. „lítám vzduchem“, „medituju na střeše“, výrazy, které evokují bojovníky kung-fu a jejich až nadlidské schopnosti. Slova „trénuju double-step“ poukazují k tomu, že i ti nejlepší musí trénovat, pracovat na sobě. Cítoslovce, zobrazující vnitřní stav mají opět dynamickou funkci, znázorňují vnitřní připravenost, napětí, což by odpovídalo stavu při boji, případně těsně před ním a v této vybuzenosti Vladimír bude rapovat. Verš „kupuju rohlíky v pozici draka“ ukazuje, že kung-fu, tedy rapem, žije rapper i mimo pódia, v normálním životě při činnostech běžného dne. Tím naznačuje, že to, o čem v textu mluví není přetvářkou, ale jeho skutečným životem a na nic si nehraje. Že nic nepředstírá podtrhuje dalšími verši, kdy se přirovnává sám k sobě – pokud ho někdo „nasere“, zatváří se jako gorila, což může být jako zvíře, ale také jako on sám. Je otázka, do jaké míry má slovo gorila význam pouze jako zvíře a do jaké jako přezdívka autora. Zároveň jsou obrazy v této tak nadsazené, že shazují samy sebe – představa, že rapper

v obchodě zaujímá kung-fu pozici je úsměvná.

Dále pokračuje ve vyjadřování rychlosti, tentokrát ale vše vztahuje na rap, přirovnává se ke grizzlymu, k valícím se kamenům, aby se pak vrátil k termínu kung-fu rap a výše řečené k němu vztáhl. Verš „Symbol hada je poslední znamení“ může odkazovat ke kung-fu stylu hada a také je z něj cítit nadsázka.

Poté následuje intermezzo začínající slovy „to je šaolin věc“, kterému jsme se věnovali výše.

Druhá část druhé sloky přirovnává rap k drogám, závislosti na nich. Tu vzápětí střídají metafory z prostředí stavebnictví – objevují se slova jako beton, či malta. Vyvstává mi tu dvojí způsob interpretace: buď tak může rap přirovnat k těžké práci, k něčemu, na co je třeba vynaložit určité úsilí, anebo pro Vladimira může být rap tím betonem, jímž znehybní posluchače. Ve druhém případě by pak nehybnost měla význam jakéhosi zcepenění, úžasu nad tím, jak je Vladimírův rap skvělý. Takto zcepenělého posluchače pak Vladimír 518, dle vlastních slov „„hází z Nuseláku přímo do hry“. Hra je v tomto případě spíše označením pro rap, rapovou scénu. To, že toto házení se uskuteční „z Nuseláku“ zavání rizikem, že ne všichni hod přežijí a opět se dostáváme k tomu, že Vladimírův rap není pro každého.

Tím plynule přechází k tomu, jak vypadá život rapera – noční život, drogy a jejich užívání. Následky takového stylu života výborně vykresluje verš „Oh ne! Zbyla jen prázdní hlava!“, přičemž citoslovce „oh ne“ značí, že tento způsob života (nebo přinejmenším jeho následky), není pro Vladimira žádoucí.

Parafráze na skladbu „Pražákům je hej“ od Pražského výběru znázorňuje sepětí s městem dává tušit určitý městský patriotismus, který se projevuje už výše v textu („to je Praha, Praha rap“) a také naznačuje, že nejlepší rap je z Prahy. Na rapu se zde pracuje, vydávají se nové nosiče – a to je další charakteristika kung-fu rapu. Oslovení „milé děti“ na konci sloky připomíná konec vyprávění pohádky, čímž opět připomíná fiktivní, povahu skladby a zakončuje tak text

Poté již následuje pouze refrén, jehož analýzou jsme se již zabývali a který má na konci shrnovací funkci – dalo by se říci, že jde o rozvinutí posledního verše sloky „to je náš kung-fu rap“. Na samém závěru skladby jsou citoslovce, plnicí především onomatopoetickou funkci – znázorňující boj, kung-fu. Do toho X-Kmen přichází se slovy „rýmy, slova, bok, bok“, čímž připomíná přirovnání rapu ke kung-fu.

Text vlastně charakterizuje, co vše je kung-fu rap, jak má správně vypadat. Jde o boj, o to aby byl rap rychlý, kvalitní, ale zároveň musí jít i o srdeční záležitost. To jsou jediné způsoby, jak se stát mistrem, tím nejlepším. Celý text přirovnává rapování ke kung-fu, objevuje se i přirovnání k drogám a závislosti sám Vladimír se prezentuje jako ten nejlepší, mistr. Dynamiku a tempo textu dodávají nejen některé metafory (letíme rychlostí světla, běžím jak grizzly, z nuly na sto mi to trvá jen pět sekund...), ale i zvukomalebnými citoslovci.

Zamyslíme-li se nad textem, dojdeme k závěru, že je velmi nadsazený, navíc postavou X-Kmena odkazuje ke komiksům (které také často nadsázku využívají) a superhrdinům. Skladba popisuje fiktivní realitu a autor si ní hraje na komiksového hrdinu a použitím apostrof „bratře“ a „sestro“, se obrací na posluchače a dává mu možnost stát se součástí této fikce.

92 *Vladimir 518 + Martin Svátek: Planeta Praha*

Skladba „Planeta Praha“ popisuje život v hlavním městě prostřednictvím jednotlivých příběhů, které se více či méně týkají autora. Styl není tolik metaforický jako „Kung-fu rap“, velmi často se objevují výrazy z běžné řeči. Používá hovorovou češtinu, využití anglických, slangových výrazů a vulgarismů je minimální, čímž se text stává přístupnější i širšímu publiku mimo subkulturu.

Výběr tématu, jímž je Praha, ukazuje sepětí s městem, které jsme u Vladimira 518 mohli pozorovat již v předchozím textu.

Úvodní čtyřverší přirovnává Prahu k planetě a prostřednictvím metafor naráží na její různorodost. To může být ukazatelem, proč tento text vznikl – popis života v hlavním městě ve všech jeho aspektech.

Refrén je tvořen vokálem, který personifikuje hudbu a život. Ten je doplněn rapem. Celkově refrén spojuje život autora s hudbou – Vladimir 518 hudbu produkuje, ale zároveň i přijímá, čili důležitým aspektem jeho života je hudba jako taková.

První sloka je výčet jednotlivých epizod městských příběhů, tvořící různorodost města. První dvě čtyřverší pojednávají o lidech, které Vladimir osobně znal. U prvních dvou (Michal H. a Pavel V.) ve zkratce přibližuje značnou část jejich života, kdy první byl darebákem, který údajně dopadlo špatně a druhý, ač příslušník subkultury punk (z textu není jasné, zda je jím dodnes), si v současné době žije velmi dobře. Oproti tomu verše o Barboře S. ukazují pouze do minulosti, představují ji pouze jako lásku z dětství, neřeší, co se s ní děje v současnosti.

Dalším člověkem je Petr H., kterého autor osobně nezná, jedná se pouze o příběh, o němž se dověděl zprostředkovaně, ovšem celé čtyřverší prozrazuje zainteresovanost a to, že u Vladimira vyvolala afektivní stav. Velká pozornost je věnována příběhu Romky Vilmy S. - ač byl autor její spolužák, dopustil, aby ji ostatní nepřijali mezi sebe a text naznačuje, že to s ní nedopadlo příliš dobře. Zároveň Vladimir 518 vyjadřuje zlost sám na sebe, vlastní neaktivitu a to, že pocit viny nesmyje z povědí v textu. Závěr sloky se odklání od osobnějších příběhů do roviny anonymní. Dvojice mužů, exhibicionista a stařec, sledující život na ulici z okna, jsou dvě z postav města. Na prvního z nich Vladimir reaguje tím, že ho v jeho chování, až násilně, usměrňuje, stařec je pak v opozici k autorovi a jeho konání,

reprezentuje nečinný dav.

Refrén, který následuje výčet obrazů přetíná, jednotlivé epizody, zpomaluje tok textu. Jeho podrobnější analýzou jsme se zabývali výše.

Druhá sloka začíná textem o samotném autorovi. Vladimír stručně nastiňuje svůj životní příběh – od malého zvědavého chlapce odkojeného městem, přes tvrdou práci na sobě, jejímž výsledkem je jeho současná kariéra a plné koncerty. Tím že ve vyjádření o vlastní osobě používá výraz „jelito“, který je spíše negativní, snižuje tak svoji vlastní osobu, staví se více do roviny posluchače.

V následujícím čtyřverší vyjadřuje vděčnost, že tomu tak je. Slovo „kdykoli“ je nadsázkou, zveličující tuto vděčnost, již navíc zesiluje trojí použití „děkuju“ za sebou. Tyto dva výrazy ohraničují řetězec metafor, které vyjadřují konkrétní čas, kdy autor vděčnost pociťuje – každé ráno, kdy vstává do světa, který je paradoxně nejen dobrý, ale má i své stinné stránky, což vyjadřují výrazy „bullshit“ (= hovadina, blbost) a „krávy“.

Druhá sloka působí mnohem osobněji než sloka první i přesto, že v dalších verších se obrací od vlastní osoby k ostatním. Jako první zmiňuje Martina S., tedy Martina Svátka, autora vokálu písně. Eufemicky se zmiňuje o tom, že je zpěvák nevidomý a že i pro něj je zpěv, potažmo hudba, velice důležitým aspektem života. Do opozice vůči Martinovi S. pak staví Filipa V., u nějž převládly násilné sklony a text naznačuje, že se stal neonacistou. Text o Filipovi V. Navíc narušuje sled, který by mohl začít působit až přehnaně pateticky, jelikož v další verše věnuje zesnulým Alimu a Johnny Questovi.

Závěrečné verše sloky se obracejí, stejně jako úplný začátek skladby, k obecné charakteristice města a postupně gradují. Raper mluví o ambivalenci ve městě. První verš „Ted' sleduju město z perspektivy jiný“ navazuje na předchozí sloky – po všem, co Vladimír 518 v Praze viděl a zažil se změnil jeho pohled na město. Vnímá jeho klady i zápory, jeho různost a v poslední verši „jeden den zapíjíš pohřeb, druhéj křtiny“, kdy proměny města vztahuje na konkrétního člověka, kdy naznačuje, že nikdy nevíme, co nás čeká, je vrchol celé skladby, po kterém přichází vokální část, jež vrchol nechává zvolna odeznít. Text nechává vyniknout tomu, že přese všechno autor život miluje a důležitou součástí je pro něj hudba, na což navazuje refrén, ukončující celou skladbu.

Tématem textu je Praha jako taková a život v ní v celé své rozmanitosti. Je oslokována i zatracována. Forma, jakou je text napsán připomíná vyprávění, které na konci vrcholí, nese cosi jako ponaučení, radu. Můžeme si představit starce, kolem kterého sedí děti a on jim vypravuje co viděl a co zažil. Rekapituluje svůj život a předává životní moudrost. V textu není posluchač (ani nikdo jiný) přímo osloven, ale i přesto text k někomu směřuje, nese poselství. Aby mohl být tento text vyprávěn a byl vůbec přijat, musí autor disponovat určitou vyzrálostí a být respektován. Teprve tehdy bude posluchač ochoten naslouchat.

93 James Cole: Peperí

„Peperí“ používá hovorovou češtinu, která je hojně proložena anglickými výrazy. Samotné slovo „Peperí“ je neologismem a o jeho funkci v textu se zmíním dále. Pokud jde o zvukovou stránku, v textu nalézáme v něm řadu figur – aposiopese, apostrofa a také onomatopoetické výrazy.

Skladba začíná metaforickým „Když střílim svý rýmy, šílím“, v němž autor přirovnává svoje rapování ke střelbě a zároveň odhaluje, že ho tato činnost přivádí ke šílenství – kontext naznačuje, že se jedná spíše o šílenství v dobrém slova smyslu, což potvrzuje i následující verš, kde nejen projevuje hrdost na to, co již v rapu dokázal, ale hledí i do budoucna, o jehož podobě má také jasnou představu (ač ji přímo neprezentuje). Úvodní čtyřverší na začátku zazní dvakrát za sebou a krom sdělovací funkce má i funkci rytmičnou. Stylizace do šílence se následně v textu několikrát opakuje (krom začátku je ještě na konci a uprostřed). Tím, že je tento stav neustál připomínán, tvoří tato skutečnost jakési pozadí celé situace. Dá se říci, že autor tvoří pro text takovou realitu, aby se v ní mohl uskutečnit. Pokud se bude rapper prezentovat jako člověk, který není psychicky zcela v pořádku, za prvé se pak text stane fiktivním – autor si hraje na něco co není, hraje postavu blázna a tím pádem nemůže být řečená bráno zcela vážně, za druhé si připravuje půdu pro to, aby mohl říci cokoli chce a nebyl omezen normami, či konvencemi.

První sloka navazuje na začátek aposiopesí „Když střílim...“, která má především jakousi spojovací funkci mezi samotnou slokou a začátkem. Následující zvolání a otázka posluchače upozorňují na to, jak hip hopová scéna vypadá a to v negativním slova smyslu. Řečnická otázka „Vidíš to?“ by se dala rozvést následně: „Vidíš kam až se to všechno dostalo?“. Předcházející verš „Komanduj to“ jasně ukazuje, že vývoj subkultury, především rapperů, nabral nežádoucí směr, na což poukazuje ve verších následujících – zmiňuje, že dědictví, které v rapu zanechal (viz začátek skladby) noví rapeři neberou v potaz, ignorují ho a zároveň se to „staré“ oceňuje, nebo spíše se oceňuje něco z něj. Jelikož se hned na začátku obrací přímo k posluchači, vtahuje ho tím do textu a zároveň mu dává pocit kompetence – obrací se na něj s otázkou, jako by čekal, co na to posluchač řekne, staví ho do role odborníka.

V pokračování první sloky se James Cole konkrétně vyjadřuje k tomu, co mu na současné podobě scény vadí, proti čemu se vymezuje. Tuto kritiku zahajuje

konstatováním, že rap jako takový „miluje“ a následuje výčet toho, co ho štví na přístupu některých raperů (pro lepší orientaci v další analýze budu rapery, kteří jsou textem kritizováni označovat jako „wack MCs“): to, že z rapu dělej „game“, čili do češtiny přeloženo hru.

V kontextu skladby má ovšem slovo „game“ specifický význam. Nejedná se o takovou hru, o jaké hovoří Freud, čili o něco, co „se objevuje u dítěte v době, kdy se učí spojovat navzájem slova a myšlenky...naráží při tom na účinky slasti, jež vznikají z opakování podobného, znovunalézání známého, souzvuku atd.“ (Freud, s. 125, 2005), ale spíše o hru na něco, pózu. To může být, vzhledem k tomu, že i James Cole se svým působením staví do určitého světla a také zaujímá určitou roli, či pózu, poněkud zarážející – kritizuje to, co sám dělá. Ovšem text pokračuje podrobným přiblížením toho, co je pro něj „hrou“ nežádoucí. Výčet začíná slovy „dělat ze sebe čuráka“ a pokračuje dalšími charakteristikami. Z textu není zcela jasné, zda je spojení „dělat ze sebe čuráka“ nadřazené ostatním charakteristikám, jež následují, čili zda „dělat ze sebe čuráka“ se rovná „fetovat fame, mít debilní crew plnou pážat a psů“ atd., nebo zda „dělat ze sebe čuráka“ je na stejné úrovni s následujícím výčtem. Ať tak či onak, domnívám se, že pro kontext a jeho pochopení není tato nejasnost příliš důležitá, takže může zůstat nevyřešena.

Hned ve druhé části téhož verše, je další charakteristikou wack MCs to, že rap dělají pro slávu, která je pro ně tím hlavním, proč rapují. Sláva, anglicky fame, se přirovnává k závislosti, je to něco, bez čeho dotyčný nemůže být. Dále se obrací i k okolí - „mít debilní crew plnou pážat a psů“. Termín crew je již vysvětlen v teoretické části, čili zde již mu pozornost věnovat nebudeme – zaměříme se na druhou část „plnou pážat a psů“. Jako pážata a psi jsou zde přeneseně označeni přátelé, nebo též crew, jež kritizovanému posluhují, přeneseně by se dalo říci, že podporují jeho „fame“, utvrzují ho v tom, jak je dobrý, nehledě na skutečnou kvalitu.

Na tomto místě bych se zastavila u výrazu pes, který má v tomto kontextu spíše negativní význam. Stojí zde v jedné linii s pážetem, jde zde o to, zdůraznit, že vlastně slepě poslouchá svého pána, kterým je wack MC. V rapových textech nemá výraz „pes“ vždy negativní označení, právě naopak – existují texty, v nichž se jako pes, respektive psi označují ti nejbližší autora textu, kteří společně s ním tvoří jednu smečku, skupinu, na níž se lze kdykoli spolehnout (např. skladba od LA4 „Moji psi

telefon nenosí²“, kde se objevují slova „Moji psi telefon nenosí, jsem si jistý že tu někde jsou a pak se objeví“). Ovšem i v tomto negativním kontextu něco z pozitivního výkladu slova „pes“ zůstává – i zde jsou stále živé rysy věrnosti, toho, že na „psy“ je spolehnutí, zde to ale není žádoucí.

Vraťme se ale zpět k textu „Peperí“ a výčtu charakteristik wack MCs: „mluvit o penězích a autech jak vůl, bejt nahulenej idiot nevzdělanej (blbej)“. Zde jsou celkem zřejmé vlastnosti a charakteristiky, které James Cole kritizuje – materialismus, vychloubání se, kouření marihuany, nevzdělanost. Zde se objevuje zajímavý moment, kdy James Cole poukazuje a negativně vnímá faktory, které jsou pro hip hop typické – chlubení se s penězi/autem, konzumace marihuany. K dalšímu výčtu používá přirovnání a oxymorón. První přirovnání („čumět jak puk“) se často používá v běžné mluvě, není tedy snad třeba jej zvláště rozvádět, druhé je naopak originální přirovnání využívající navíc konkrétního nežijícího člověka. Použitím konkrétního naráží i na showbyznys, který v textu zastupuje právě Muk – čili je tak odhaleno i raperovo smýšlení o celém showbyznysu. Oxymorón je pak z oblasti homosexuality a vztahu k ní, zde ve významu „hrát si na něco jiného, na něco proti své přirozenosti“. Výčet uzavírá konstatováním „nejvíc nenáviděj ty, co to nejvíc chtěj“, které se opět vztahuje k touze dostat se na vrchol, prorazit, jež je v případě wack MCs touhou marnou a tím pádem nejvíce závidí.

„Já ty zmrdy znám, já vim, že jsou fake“ - další část první sloky, v níž James Cole potvrzuje, že ví, o čem v případě wack MCs mluví, má s nimi zkušenost, ví o tom, že jsou falešní. Verš „Mě oni nezajímej, ale oni jedou hate“ díky inverzi zdůrazňuje rozdíl mezi osobou rapera a kritizovanými - „já“ se zde ostře vyhraňuje proti „oni“. Ve verši autor konstatuje, že on sám se o ně nezajímá, v podstatě jsou mu jedno, ovšem naopak oni mají problém s ním, což je nepříjemné. James Cole to řeší tak, že se v textu obrací přímo na ně, oslovuje nadávkou „zmrde“ a vyhrožuje, že pokud ho nenechá na pokoji, bude nucen sáhnout k „použití verbální A-K“, neboli ho zdisovat a rap tak vnímá jako zbraň. Následně ho ironicky vyzývá, že pokud touží po tom, aby volal o pomoc, nemusí se bát, že mu nebude vyhověno. Použití výčtu „...fízly, boha a mámu“ verš zveličuje. Sloka končí citoslovem „Mayday“, znázorňující právě volání o pomoc.

Dalším veršem se James Cole prohlašuje za monstrum, což určitě lze vykládat

2 LA4, Moji psi telefon nenosí, Gyzmo, Bigg Boss, 2010

jako nadsázku a dodává dále, že je Moby Dick, bílá velryba z románu Hermana Melvilla. Ostatně jméno Moby Dick nese i celé album, na kterém je i skladba Peperí. Tak dochází k pevnému sepětí interpreta a jeho alba, prostřednictvím metonymie. Personifikací desky je právě sám autor. Po tomto prohlášení přichází onomatopoetický úsek, tvořený neologismem „peperí“. Toto slovo může být jakýmsi znázorněním šilenství, o němž mluví na začátku skladby.

Druhou slokou se autor obrací k vlastní osobě, přesněji vlastním kvalitám – k znázornění toho, že jeho rap je to nejlepší používá metaforu ze světa drog, s čímž už jsme se setkali v textu „Kung-fu rap“ Vladimíra 518 (viz výše). Distribuce rapu jako prodej drog, následně přirovnává k prodeji hvězdného prachu. Hvězdným prachem může být myšlena halucinogenní droga, nebo se může jednat o metaforu pro něco vzácné. Mezi drogovými metaforami nalézáme ještě přirovnání z oblasti násilné. Sloveso „zabít“ je zde pravděpodobně chápáno v přeneseném smyslu – v hovorové češtině se nezřídka používá formulace „to jsi zabil“ ve smyslu „to se ti povedlo“, „tomu jsi nasadil korunu“, či „lépe bych to nevyjádřil“. V případě přirovnání „zabím rýmy jak vrah“ se přikláním k obdobnému výkladu slova zabít, tj. opět ve smyslu vlastní adorace – „mám nejlepší rýmy“.

Dále v podstatě pokračuje a rozvíjí přirovnání rapu ke drogám, kdy se sám pasuje do role dealera, i když to v textu není přímo řečeno a vysvětluje důvody „prodeje rýmů“. Důvodem je to, aby mladým, těm kteří jsou v subkultuře noví, byl dán kvalitní materiál k poslechu. Dehonestaci rapu wack MCs dovršuje konstatováním, že po poslechu se nedostaví vzrušení. Poté co tento rap pohanil, přichází část, v níž se od toho, co dosud kritizoval, distancuje – odmítá se do této hry dále zapojovat a vulgarismem shazuje to, co je pro wack MCs svaté, důležité. Tyto důležité věci dále zpochybňuje sérií řečnických otázek, zabývajících se smyslem „svatého“ a zpochybňuje i záměry wack MCs. K tomu mu stačí pouze jedna řečnická otázka.

Druhá část druhé sloky se opět zabývá osobou samotného autora. Přirovnává se k mnichovi, čímž zdůrazňuje prostý život, který vede v porovnání s rapery a jak se prezentují, přesněji řečeno, jak vypadá stereotypní představa rapera – čili žádná auta ani řetězy (anglicky chain), přítelkyně striptérka, či podobného povolání. Naopak vyzdvihuje vlastní inteligenci a lásku ke knihám. Tím prezentuje vlastní odlišnost od většinové subkultury, ale nedistancuje se od ní. Dalo by se říci, že žije ve vlastním,

odlišném světě, což podporuje dalším textem, který prostřednictvím metonymie říká, že se o okolní dění nezajímá. Toto okolní dění by se, dle mého názoru, dalo zúžit na dění „bulvárního rázu“, tedy události, které jsou ideální pro vznikl klepů. Dále zároveň odsuzuje lidi, kteří se o podobné události zajímají a doporučuje jim se vzpamatovat, k čemuž nadsazeně použil výzvu k sebevraždě. Přímá řeč „Koule byl vždycky magor, on byl vždycky sick, paní Ďurechová, jak vás to mohlo překvapit?“ ironicky ukazuje, jak je James Cole (neboli Koule) asi v rámci textu vnímán – ne zcela psychicky zdravý (ostatně do stavu bláznů se pasoval sám) a slovy „vždycky sick“ ukazuje, že takový byl vždy. Následující apostrofa jeho matky (James Cole je vlastním jménem Daniel Ďurech) přechází v řečnickou otázku a tím se celý text uzavírá. Následující závěr už je pouze opakováním začátku, čili zopakování toho, že je autor šílený a na samém konci jsou opět neologismy „peperí“, které mohou vyjadřovat, jak již bylo řečeno, právě zmiňované šílenství.

Celkově se v textu James zabývá kritikou rapperů, i skutečností, které jsou součástí samotné scény, respektive které tvoří stereotypní představy o subkultuře – chlubení se s penězi a majetkem, či kouření marihuany. Sám sebe vyzdvihuje, ale zároveň se od subkultury nedistancuje, ale vyjmenovává skutečnosti, kterými se od této „většinové subkultury“ odlišuje. V textu se pasuje do role šílence, který poukazuje na nešvary subkultury, také se ale přirovnává k dealerovi – tedy člověku, který dodává to nejlepší zboží, v našem případě nejlepší rap.

V textu najdeme dělení lidí na skupiny – rapper, posluchač a wack MCs. Na jedné straně stojí skupina wack MCs, kteří nějakým způsobem fungují v subkultuře. Na straně druhé je posluchač Jamese Cole-a, pro nějž je důležitá především jeho hudba. Spojovací funkci mezi nimi má rapper. Ten posluchači zprostředkovává realitu, o níž text pojednává. K posluchači se autor obrací pouze na začátku, dále v textu již ne.

94 SuperCrooo: Baby

Text skladby „Baby“ se především zabývá tématem sexu. Ovšem nejedná se o „lidovou“ podobu sexu, který všichni velmi dobře znají. Text se dostává až do perverzních rovin. Ruku v ruce s tématem jde užití vulgarismů a slangové výrazy z oblasti sexu. Text se obrací k ženě, vyzdvihuje ji, popisuje jí, co s ní chce dělat. Autoři sami se prezentují jako zvrhlí šílenci, překračující konvence. Sexuální perverze je tu podávána jako něco naprosto normálního, čímž je zesílen rys nereálnosti.

První sloku rapuje James Cole. Text definuje scénu, navozuje představu baru, či klubu, v němž James Cole potkává dívku, která vzbudí jeho zájem. Oslovuje ji „Baby“ a zároveň se představuje. Představení umělce má dvojí význam: jako součást dějové linie textu, která již byla popsána – oslovení slečny a následné představení se. Druhou funkcí je představení se samotnému posluchači. U rapových textů je běžné, že se raper na začátku, případně na konci textu (či své pasáže, v případě že v jedné skladbě rapuje více lidí) představí. Nežřídka se setkáváme i s tím, že ono zmínění svého jména, nebo spíše přezdívky, se objevuje uvnitř textu.

V pokračování skladby je úvod zopakován jinými slovy a James Cole zde používá svou další přezdívku Phat a zároveň prozrazuje, že je raper. Veršem „musím ti něco říct, počkej chvíli, nech mě jet“ se snaží vzbudit zájem a případně slečnu zadržet. Metafora „nech mě jet“ pak lze vyjádřit slovy „nech mě rapovat“. Další metaforou pak vyjadřuje zálibu v ženském pokolení a následně „vyvolené“ dívce lichotí. Lichotku ovšem vztahuje na její pozadí, čímž je naznačeno, že ženu vnímá pouze jako sexuální objekt. I další verše evokují to, že hlavním zájmem rapera je sexuálního rázu. Tím je v ději textu rozehrána hra, jakási obdoba namlouvání, ovšem ve velmi specifické podobě. Následuje pozvání na pití a dotaz, zda má dotyčná chuť pít alkohol, v kontextu by se otázka dala interpretovat i jako dotaz, zda má chuť se opít. Poté James Cole ujišťuje, že on chuť pít/opít se má.

V dalším textu se dostává na povrch fakt, že se jedná o rapera. To autora odlišuje od ostatních návštěvníků pomyslného baru, což ho staví do mnohem lepší pozice a zároveň to svým způsobem zvedá šanci, že James Cole uspěje u slečny, kterou si vybral. Slova „Jestli cejtíš můj beat, cejtíš i můj dick“ by se dala přeneseně vyložit jako „pokud se ti líbí moje hudba, líbím se ti i já“. To, že autor k vyjádření své osoby

použije pouze část těla, a to penis, zesiluje to dojem, že kontakt s oslovenou dívkou sleduje sexuální záměr. To potvrzují i další slova: „je čas to pochopit, potřeba souložit“. Veršem „Mám doma filmy, co jsou xxxpornomix“ autor naznačuje, že vlastní nejružnější pornofilmy. Termín „xxxpornomix“ se skládá ze tří částí: první jsou tři „x“, jimiž se často označuje právě porno, druhou slovo „porno“ a třetí „mix“. Složenina by se tedy dala chápat jako jakési „porno na druhou“, více než porno a to různého druhu. Je zde patrné zveličení, nadsazení.

Veršem „bloncku z Jižáku, leklou děvku nechám shnít“ James Cole naznačuje, že se nespokojí s obyčejným stykem, což rozvádí dále, kde vyslovuje své požadavky na „perverzní buchtu v kůži, co mě bude bít“, čímž se dostává do oblasti BDSM sexu, který už v sobě nese určitou hranici, kterou ne každý překročí. Mluví o praktice, která už je vyhraněná, nepraktikuje ji každý a tím text dostává šokující ráz. To si uvědomuje i autor, což dokládají otázky „Co říkáš teď? Že nejsem normální?“ a tím ukazuje, že si je vědom toho, jaký účinek bude text mít. Určitou nenormalitu připouští a svým způsobem ji potvrzuje dalším textem, v němž jmenuje další sexuální aktivity, mezi nimiž je i piss, další praktika stojící mimo „všeobecný sexuální zájem“. Ženu přirovnává k bohyni a k sexu přidává ještě konzumaci alkoholu a drog. Hlavně díky tomu, že do textu byly zahrnuty i drogy, navíc ještě v nadsazeném množství, se opět popisovaný sexuální akt vzdaluje od běžné, „normální“ představy pohlavního styku. „Připravím lubrikant, pak pustím „Toxic Funk“ - to je obraz přípravy rapera na styk. „Toxic Funk“, album, na němž skladba „Baby“ vyšla, bude složit jako zvuková kulisa během, aktu. Verš „ubalim skunk, rozjedu psí styl“ stojí na pomezí mezi přípravou na styk a vlastním aktem. K navození správné atmosféry raper ubalí marihuanu. Předposlední verš je nadsázkou, jíž James Cole zveličuje vlastní sexuální výkonnost.

Apostrofou „Baby“ se obrací k ženě, čímž plynule přechází do refrénu, který ženu, k níž v textu promlouvá, svým způsobem oslavuje, ale je z toho patrný primárně sexuální záměr. K adoraci ženy používá výčet lichotivých slov, zakončených zaměřením na pohlavní oblast. A refrén má i jakousi dělicí funkci – rozděluje text jednotlivých umělců.

Po refrénu následuje část, kde se James Cole opět představuje a uvádí do textu Huga Toxxxe, který používá další přezdívky – Kapitán Hook a Papa Hack. Také zmiňují název své formace a závěrečným „čekuj, čekuj“ vyzývají posluchače, aby

poslouchal i nadále. Slovo „čekuj“ je počestělý výraz anglického „check“, což znamená zkontrolovat. V kontextu textu je touto kontrolou myšleno poslechnutí si skladby. Rapeři mezi sebou, s výjimkou této části, kde si v podstatě předávají slovo, nekomunikují. Každý popisuje svou scénu, v níž hrají hlavní roli.

Druhou sloku rapuje Hugo Toxxx, který stejně jako James Cole promlouvá k ženě, kterou vnímá pouze jako sexuální objekt. Tyto pasáže prokládá textem o sobě v nichž vyzdvihuje sám sebe i netradiční sexuální záliby. V textu je velmi patrné přehánění. Prvním veršem v podstatě říká, že tvrdší a perverznější sexuální praktiky provozuje kvůli ženám. Ty v textu označuje jako „čubky“ - to se může vztahovat jak na celé ženské pokolení, tak pouze na vybranou skupinu, chovající se promiskuitně. Oba výrazy se mohou ve svém významu překrývat. Ve vztahu k těmto ženám se staví do submisivní role, z níž se následujícím textem vyvléká a zaujímá pozici opačnou. V první fázi této proměny vyžaduje, aby byl nazýván jednou z přezdívek – slovo „aka“ je zkratkou anglického „also known as“, což znamená „také známý jako“, jedním slovem bychom zkratku mohli překládat jako „alias“. Tímto požadavkem se text obrací raperovi, který o sobě mluví v nadsázce. První věc, kterou metaforicky zmiňuje je jeho pohlaví, kterým chce šokovat v pozitivním slova smyslu. Poté používá další přirovnání která lze vztáhnout jak na celou osobu, tak pouze na zmiňovaný úd. Přirovnání zakončuje apostrofou „kurvo“, čímž se od prezentace sebe sama volně dostává opět k ženě a sexuálnímu aktu.

Text, jímž se obrací k ženě, obsahuje v podstatě pouze imperativy. Tím je žena redukována pouze jako prostředek k ukojení slasti. Verš „chceš naplácat a pak pochcat nebo navopak?“ pak do této části sloky vnáší prvky perverzity. Otázka dává sice zdánlivě na výběr ženě, ale jde o výběr mezi dvěma možnostmi. Možnostmi, které nastínil Hugo Toxxx, čili se pozornost opět přesouvá k jeho osobě. Přirovnává se k maniakovi, akrobatovi a svou sexuální výkonost k automatu – opět zde tedy převládá vlastní charakteristika, která klade důraz na sexuální. Pocit perverznosti, který text navozuje je potvrzen díky verši „Jsem perverzní psychopat, je to tak“. Slova „nech mě pracovat“ lze rozvést do věty „nech mě dělat svou práci“, kterou kontext vztahuje k sexuálnímu styku. Tímto veršem se opět obrací k ženě a metaforicky jí slibuje skvělý zážitek.

Dalším textem ženou vyzývá k jednání, k akci. Veršem „budeš hodinu řvát, že jsem hrdina“ nadsazeně slibuje, že ji během aktu nezklame a zároveň si tím potvrzuje

svou roli skvělého milence. Hugo Toxxx používá slovo „dilina“ - jde o romský výraz, který se používá pro označení hloupého člověka. Zkrátka ženu nabádá, aby nebyla hloupá. Požaduje spodní prádlo, k němuž chce přičichnout – tento akt v sobě nese prvek, který má vyvolat šok, překvapení. Sloku zakončuje otázkou „chceš můj sperma?“ jejíž funkce je opět hlavně provokovat posluchače, ale také vyvolat vzrušení u ženy, k níž se v textu obrací.

Refrénem, který poté následuje, jsme se již zabývali.

Závěrečná promluva Jamese Cole-a slouží především k utvrzení vlastní pozice, toho, že je něco lepšího, čili i co se týče výběru sexuální partnerky, nespokojí se s normou, o čemž svědčí i třetí verš. Tam se obrací k ženě, která reprezentuje skupinu slečen, jejichž sexuální postoje jsou moc normální a pro autora nezajímavé. V textu je shazuje, naznačuje, že ho neuspokojí, v opozici k tomu, co „obyčejná žena“ nechce v sexu dělat staví vlastní touhy a potřeby. Označuje ji za „rybí“ a význam tohoto slova se v kontextu dá chápat jako něco co je nevalné kvality, nudné. Zkrátka je zřejmé, že smysl adjektiva je negativní. Na začátku i na konci této pasáže se objevuje název uskupení (na začátku i přezdívky raperů), čímž je posílena jejich důležitost, to že jsou nejlepší. Závěrečný verš „Supercrooo styl, latex, bič“ svým způsobem celý text shrnuje, jako by říkal, že vše, o čem text pojednával je právě „Supercrooo styl“.

Samotní rapeři se v textu vyzdvihují – svou osobu i sexuální potenci a zároveň se shazují, přirovnávají k šílencům.

V textu se hojně vyskytuje nadsázka – všeho je více. Více sexu, více spermatu, více praktik, což opět odkazuje k neskutečnosti.

95 SuperCrooo: Fotky z novin

Text se zabývá českým showbyznysem, který vnímá jako starý zkostnatělý, a jeho kritikou. Jako showbyznys se dá označit střední proud české scény. V kritice zmiňuje konkrétní jména, která reprezentují skutečnosti, které se raperům nelíbí. Text neobsahuje žádný refrén, rapeři se střídají, na konci se objevuje jakési outro. Jazyk je hovorový s četným výskytem slangových a vulgárních slov.

Text začíná slovy „raz dva, raz dva“. Tato formulace se obvykle používá při zvukové zkoušce, kdy rapeři, ale i jiní interpreti, zjišťují, zda jim funguje mikrofon. To, že výrazem začíná text může fungovat jakou upoutání posluchače, něco, co v podstatě říká „tiše, dávejte pozor, Hugo Toxxx se chystá rapovat“. Zároveň tento začátek může odkazovat k prezentaci na pódiu/ jevišti a uvádí tak situaci jako představení.

Následně se vtěluje do role známé osobnosti, která potřebuje slávu - až do té míry, že si vystřihuje fotky, pravděpodobně vlastní, z novin a snaží se svou kariéru zachránit, či oživit. Tuto záchranu ironicky vnímá jako vědu, vědeckou práci, jak o tom hovoří ve verši „zaležám do laboratoře nevyjdu ven do sedmi hodin“. Profit, neboli zisk je v textu personifikován a vystupuje jako něco, co člověka nutí zachraňovat svou slávu – tj. kritika toho, že v showbyznysu se vše dělá jen pro peníze.

V dalších verších Hugo Toxxx rapuje: „jdu fotit akty pak natáčím/ kráčím proti smrti/ ve filmu Útěk na planetu ryb hraju hlavní roli“. Celá část (krom prvního verše) používá ironii a je kritikou poměrů v showbyznysu – autor poukazuje na fakt, dávno vyhaslé hvězdy se snaží znovu zazářit a dostat se do popředí (tomu odpovídá verš „kráčím proti smrti“) pochybnými způsoby jako je focení aktů, či role ve špatném filmu. Část nadsazeně říká, že pro udržení se v showbyznysu jsou lidé schopni udělat téměř cokoli.

To, že raper vnímá film „Útěk na planetu ryb“ negativně soudím z použití slova „ryba“ - již výše jsem se zabývala adjektivem „rybí“ a tím, kam se jeho význam u Supercrooo posunul (viz analýza textu „Baby“). V případě, že přijmeme tuto hypotézu, můžeme další kritiku nalézt i názvu, jaký Hugo Toxxx filmu vymyslel – „Útěk na planetu ryb“ by se pak mohl chápat jako opuštění toho kvalitního a přiklonění se k nekvalitnímu, tedy, snaha stát se opět slavným, třeba i účinkováním v

pochybném filmu.

Dále upouští od ironie a naopak mluví o problémech showbyznysu – jako konkrétní příklad kritiky si vybírá Sagvana Tofiho. Toho se rapper snaží zabít, nicméně zpěvák ne a ne umřít. To je poměrně jasnou metaforou pro skutečnost, že někteří umělci se v showbyznysu drží zuby nehty, ačkoli je období jejich slávy dávno minulostí.

Na kritiku konkrétních lidí plynule navazuje James Cole. Ten si jako cíl útoku vybírá „miss roku 2005“. To, že nejmenuje konkrétní osobu zvýrazňuje fakt, že výherkyň miss, které si díky soutěži nárokuje status slavné osoby je tolik, že už vlastně nikdo nezná jejich jméno (v současné době by se do této skupiny rozhodně dali zahrnout i vítězové a účastníci nejruznějších talentových, či pěveckých soutěží – to v roce 2004, kdy text vznikl nebylo ještě tolik rozšířeným jevem jako dnes). Dehonestace probíhá pokálením a slovo kapota ve verši „můžeš mě vidět kálet na kapoty celebrit“ může mít dvojí význam – buď se jedná o doslovný význam slova a pak by bylo ve verši synekdochou, označující auto, nebo může být jako kapota metaforicky označen vnější vzhled člověka. Na každý pád je ve verši v obou případech zřejmý záměr shodit celebritu, čili nepovažují za nutné zkoumat, který z významů slova „kapota“ je pravděpodobnější.

V další části James Cole upouští od potupení vykálení upouští a přehází k poněkud agresivnější metodě: použití dynamitu. I když anální oblast zcela neopouští. To, že si pro útok dynamitem vybral právě Patra Jandu je narážkou na skladbu „Dynamit“ skupiny Olympic, jíž je Janda členem. Nato upouští od jmenování konkrétních lidí a soustředí se spíše na samotné způsoby pohanění – od granátu, ustupuje k použití moči. To, že James Cole použil verš „budu chcát na hlavu lidem z vokna svýho domu“ rapera umisťuje do polohy, kdy je nad ostatními lidmi. Ta se pak může přeneseně vztáhnout i na to, jak se rapper staví vůči ostatním – cítí se být nad nimi. Aby byla „nadvláda“ rapera nad ostatním naprosto zřejmá, je močení na ostatní doplněno rapovou hudbou. Celý obraz, jak je v textu vylíčen, pak demonstruje vítězství rapu nad showbyznysem, potažmo nad lidmi, kteří se o něj zajímají. Od tohoto vítězství se pak odvíjí další verše, kde James Cole vyzývá posluchače, ať jejich deskou obdarují matku, tím tedy utvrzují již vyloženou výhru rapové hudby, která zaujímá místo po potupeném showbyznysu. V dvojverší „kup svý mámě cédo Supercroo ke dni matek,/ nebo kup robertek, chceš jí vůbec dát dárek, hmm? Si

spratek!“ nacházím ještě jednu možnost výkladu: ten souvisí s tím, že James Cole považuje svou tvorbu, potažmo tvorbu Supercrooo, za to nejlepší a tak vlastní album doporučuje i jako dárek pro matku. To, že vzápětí dodává, že dalším vhodným darem by byl robertek pak tyto dva předměty spojuje – oba přinesou slastné pocity, tudíž jsou vhodným dárkem. Ovšem celá formulace je velmi nadsazená, k čemuž dopomáhá i otázka, zjišťující, zda vůbec posluchač hodlá matku obdarovat a zvolání „Jsi spratek“. Navíc celá situace, jak je tu vylíčena, je silně nepravděpodobná a opět naznačuje neskutečnost textu.

Následující přirovnání rapu k drogám se již během analýz textů objevilo několikrát, čili nepovažuji za nutné se o něm znova zmiňovat.

Hugo Toxxx svůj další part začíná slovy „Felim v jeřábu“. Slovo „felit“ se používá jako výraz pro poflakování se s kamarády, ovšem v současné době se užívá i ve smyslu „poflakovat se“. Jeřáb odkazuje někam vysoko nad zemský povrch. Tedy opět se rapper ocitá nad ostatními. To, že v textu je použit právě jeřáb se může vztahovat i k následujícím veršům „tahám Willyho mámu/ váží minimálně tunu“. Tento text může být narážkou na „the dozens“. A zároveň může být „Willyho mámou“ myšlena matka kosatky z filmu „Zachraňte Willyho“ - a to by zpětně úzce souviselo se zmíněnými „the dozens“, kdy je tato matka „velrybích rozměrů“. K tomu, aby se s tak velkým tělem dalo manipulovat se jeřáb jeví jako vhodný stroj, čili se vracíme k prvnímu verši a jeřáb tak získává další funkci – je prostředkem, díky němuž je možné pohnout s „Willyho mámou“ a umístit ji na Náměstí republiky. Proč rapper zvolil právě tuto část Prahy není zcela jasné, nicméně může se jednat o slovní hříčku, kdy se z Náměstí republiky stává Náměstí repu-bliky. Čili místo pro rap.

Další vývoj textu se nese v duchu jakéhosi výtržnictví. Není zcela jasné, proti komu je agrese obrácena, nicméně soudě dle toho, jak text pokračuje a vezmu-li v potazu celkové sdělení textu, odhaduji, že je namířena proti mladému člověku (na což ukazují zmínky a školety a rodičích), který kritizovaný showbyznys nějakým způsobem přijímá, nebo nestojí v opozici vůči němu jako Supercrooo. Prolínají se nadsázky značící autorovu destrukční sílu - „prolítání zdí, propadnutí skrze strop“ a od agrese fyzické přechází k té psychické – sledování, výhrůžky, že rodičům ukáže že chodí za školu, užívá drogy. To poukazuje na faleš a přetvářku „oběti“ a naopak autor naznačuje, že se před ním neschová.

Nato se James Cole opět uchyluje ke kritice showbyznysu, prostřednictvím konkrétních osobností, které tak reprezentují určité nešvary. Prvním, koho raper zmiňuje je Eva Hercigová. Použitými otázkami naráží na bulvární spekulace, o tom, že modelka užívá drogy. Autor toho využívá a pasuje se do role dealera. Už v předchozích textech jsme se setkali s tím, že rapeři se stavěli do role dealerů drog, tam se ale jednalo o metaforu, kdy byl jako droga vnímán rap. V tomto případě se přiklání spíše k tomu, že zda se tato metafora neobjevuje. V protikladu k Evě Hercigové uvádí Leoše Mareše – oba dává do souvislosti, co se týče konzumace kokainu, antitezí ale konstatuje, že na rozdíl od Mareše Hercigová za drogy platí (včas).

Následně se James Cole pouští do přímého útoku. Ve verši „Letim nohou napřed vzduchem jak Jackie Chan“ se přirovnává k Jackie Chanovi a tím se pasuje do role člověka ovládajícího bojová umění. Tento verš, až vyvolává představu útoku, ještě není směřován na konkrétní cíl, spíše jen manifestuje fakt, že není radno si s raperem zahrávat. Naopak další tři verše už pojednávají o útoku a ačkoli směřují ke druhé osobě, kterou by mohl být posluchač, přiklání bych se spíše k tomu, že směřují na třetí osobu, podobně jako tomu bylo výše v partu Huga Toxxxse. Může jít o konzumenta středního proudu, případně i o nějakého z umělců. V těchto útočných verších je hojně využito nadsázky. U verše „z mejch hodinek vystřelí smrad, trefí tě do voka“ je zřejmé, že je verš přehnaný, což ho shazuje a zesměšňuje. Ještě bych se krátce vrátila k předcházejícímu verši „pak zničím tvou prdel píčovinou jak James Bond“: to, že místem destrukce je anální oblast již pravděpodobně není příliš překvapující a proto se chci zastavit spíše u druhého vulgarismu ve verši, tedy u slova „píčovina“. To běžně užíváno ve smyslu „hloupost“, zde má ovšem význam trochu jiný. Ve verši raper přirovnává svoje destrukční schopnosti k Jamesi Bondovi, agentovi, akčnímu hrdinovi, u nějž nalézáme prvky neskutečna, pokud si uvědomíme, co vše tento hrdina dokáže. Vzhledem k tomu pak mohl vulgarismus „píčovina“ reprezentovat věc nebo způsob zničení, který je nepravděpodobný, či který by oběť jen těžko napadl. A o takovém způsobu pojednává právě další verš, jehož analýzou jsme se již zabývali.

Poslední část Huga Toxxxse navazuje na začátek skladby, který pojednával o snaze „hvězd“ jakkoli prorazit. V tomto případě je ta snaha realizována natáčením pornofilmu a navíc Hugo Toxxx v tomto obraze používá konkrétní jména – Dáda

Patrasová, Jiří Korn a Josef Zíma., což v kombinaci s explicitním popisem velmi provokuje a šokuje. Role toho, který je pro slávu schopen udělat cokoli pak má v textu Dáda Patrasová. Sám rapper se pak staví do role režiséra, který má celou scénu na povel.

Závěrečné outro navazuje na předchozí scénu, kdy se prostřednictvím Dády Patrasové kritizuje skutečnost, že někteří lidé jsou v showbyznysu již několik dekad. Toto dlouhé působení je nadsazeně označeno za teror a celá skladba je tím uzavřena přáním se z tohoto teroru vymanit.

Celkově vzato skladba působí velmi drze a text může pobuřovat. Autoři si se k showbyznysu kriticky vyjadřují použitím vulgarit a vulgárních metafor a navíc zmiňují konkrétní jména a umísťují je do dehonestujícího kontextu. Text tak překračuje jakousi nepsanou hranici, čímž provokují. Rapeři tak ukazují, že se nebojí jít až za hranice, že si mohou dělat co chtějí, brát si do pusy kohokoli. Demonstrují tak svoji nezávislost. Zároveň tím ukazují, že za hranice je možné jít.

96 Řezník: Patrick Bateman

Jak napovídá název skladby, autor se v ní vtěluje do postavy Patricka Batemana – masového vraha z filmu Americké Psycho. Na této parabole je postaven celý text, který popisuje nenávist k okolnímu světu. V textu není specifikováno, co autorovi na světě vadí a příčiny oné nenávisti jsou spíše vnitřní, o čemž svědčí hned druhý verš „Formuluju svoje depky, ventiluju diagnozy“. Ve verši prvním navíc informuje, že se nejedná o pózu, což dává promluvě punc pravdivosti. ZNK, objevující se ve třetím verši je název labelu, pod nějž patří nejen Řezník, ale také De Sade, což je další představitel horrorecoru.

Ve verši „Já vedu tenhle kult, hryžu hlavy jako Ozzy“ autor svůj psychický stav, tj. nenávist a depresi povyšuje na kult a sám se pasuje do role vůdce, přirovnávajíc se k Ozzymu Osbournovi. Verše, které následují, „Mnozí si myslí, že ví jak to chodí/ Ale ani já sám nevím kde se všechno to zlo rodí“, mohou narážet na fakt, že na téma Řezník a horrorecore u nás (hlavně díky skandálu v Českém slavíku – viz výše) vznikla řada nejrozumnějších více či méně odborných posudků a názorů, snažících se horrorecore nějakým způsobem uchopit a vysvětlit. Raper pak všechny tyto práce zpochybňuje a v dalších verších konstatuje, že je prostě zlo odjakživa v něm a nedá se s tím nic dělat, což vyjadřuje formulací „nepomůže Dalajláma“. Dalajláma tak v tomto textu představuje pravý opak autora, v podstatě se dá říci, že je představitel dobra.

Text pak pokračuje tím, že raper blíže specifikuje, proč se označuje za, zjednodušeně řečeno, zlého – odhaluje, že vražda je to, po čem touží, vnímá ji jako kladný princip, jelikož lidé jsou pro něj naopak ti špatní a on sám se již za člověka nepokládá. To, že se raper distancuje od lidí je vlastně podobné tomu, co rapeři dělají, to jest, že se povyšují nad běžnou populaci. I když v tomto případě je tento princip uchopen trochu jinak. Raper se prezentuje tak, že jediné, co na něm je lidské je fyzická podoba, v nitru je plný nenávisti.

V refrénu se opět staví do role Batemana. Formulace „pořád smrdím hatem“ by se dala vyjádřit větou „jsem stále plný nenávisti“. A dalším veršem konstatuje, že není žádný člověk, kterého by akceptoval. Dále přichází výčet lidí, které naopak nesnáší – postupuje od charakteristik týkajících se spíše vzhledu k jevům, které by se daly označit jako styl života.

Zatímco v první sloce se autor zabýval svojí osobou a ostatními lidmi, ve druhé se vyjadřuje ke světu jako celku, který vnímá jako hrozné místo a slovy „V pekle jsme teď, a pak přijde zapomnění“ vyjadřuje názor, že nic horšího už nemůže být. Jak text postupuje, tak posluchač zjišťuje, že svět je takový díky lidem a řešením pro něj je všechny ostatní zabít a zůstat na světě sám. Touto myšlenkou, jakousi ideální vizí text končí a následuje refrén, v němž rapper opět potvrzuje sepětí s postavou Patricka Batemana a připojuje i to, že je psychicky narušený.

V celém textu se postavy Řezníka a Patricka Batemana prolínají, což vlastně odkazuje k tomu, že se jedná o fikci, či hru. Horrorcore, jak už jeho název napovídá, má mnoho společného s hororem, jehož cílem je vyvolávat v člověku strach a další negativní emoce. Podobné je to i u horrorecoru, který navíc ještě šokuje. Text je podobný vyprávění – má hlavní postavu i místo, kde se odehrává. A verš „Konečně šťastnej, samotnej Patrick Bateman“ připomíná jakýsi konec příběhu. Psychický stav postavy, jeho nenávist v podstatě tvoří prostředí, v němž se text odehrává. Jazyk textu je velmi syrový a málo poetický. Jeho přímočarost je jedním z prostředků, jak vzbuzovat strach, jelikož díky podobě jazyka je těžké přijmout text jako fikci. Zdá se až moc reálný. I přesto, že autor se stylizuje do postavy a ta je navíc psychicky narušená. Šílenost byla v předchozích textech spíše interpretována jako prvek, jímž se rapeři shazují, ovšem v kontextu textu může být vnímán spíše pozitivně. Celý svět, který rapper textem buduje je v podstatě naruby.

10. Rapové texty pohledem smíchové kultury

V jedné z předchozích kapitol jsme si stručně přiblížili smíchovou kulturu středověké a renesanční společnosti a její základní principy, jak o nich psal Bachtin. Co se stane, pokud smíchovou kulturu „napasujeme“ na subkulturu hiphopovou? Podívali jsme se na hiphopové společenství právě přes optiku karnevalové společnosti.

Základem byla skutečnost, že smíchová kultura vznikla mimo kulturu oficiální, shazovala ji, zesměšňovala, ale zároveň vedle ní nějakým způsobem fungovala. Dosti podobná je situace hiphopové subkultury a kultury mainstreamové. Hip hop se proti mainstreamu vyhrazuje, kritizuje ho i shazuje, což vidíme například u textu „Fotky z novin“ od Supercrooo, či „Drby“ dvojice Orikoule, který se, jak název napovídá, týká pomluv a klepů. V textu například James Cole rapuje: „Zmrdi nemaj život, nemaj sami sebe, řešej můj, všechno sou to jenom blbý kydy, kydaj hnůj. Čechy jsou jeden velkej Chomutov, usereš si na Smíchově, cejtíš to až na Žižkov. Čtyřicet let komunistů, země práskačů, donašečů, pavlačovejch žvanilů a knedlíků.“³

V subkultuře ale můžeme pozorovat jakési „dvojí vyčlenění“, kdy někteří autoři nejenže zesměšňují většinovou kulturu, ale shazují i vlastní subkultura tím pádem se vyhraňují ještě více do jakési sub-subkultury, jako například James Cole ve skladbě „Peperí“, kde uvádí čím se on sám, jako raper odlišuje od ostatních raperů, čímž tvoří ideální prostředí pro vznik podjednotky subkultury.

Karnevalové veselí je záležitostí všelidovou, všichni ho prožívají a všichni jsou jeho součástí – neexistuje v něm dělení na diváky a účinkující. V tomto aspektu se hip hop odlišuje a připodobnit by se dal spíše k divadlu – je zde patrné dělení na jeviště, kde se odehrává rap, a na hlediště, v němž jsou umístěni posluchači, pro něž je představení uskutečněno. Takovéto rozdělení je obzvláště patrné u Vladimira 518, a to jak v analyzovaném textu „Kung-fu rap“, kde hned na začátku vítá své diváky, tak ve skladbě „H.C.H.B.“⁴, která se v podstatě v divadle (nebo podniku divadlu podobnému – například v kabaretu) odehrává. „Přilítám do divadla za pět minut osm, mistře máte zpoždění, publikum nadřžený. Vcházím na pódium – ovace. Vítám vás na unikátní kouzelnické show, mé jméno je magnetický, velice specifický Brož!“

3 James Cole: Drby, Orikoule, Bigg Boss, 2008

4 Vladimír 518: H.C.H.B., Gorila vs. Architekt, Bigg Boss, 2008

Zároveň toto divadelní rozdělení tvoří určitou hranici mezi rapperem a posluchači a pokud bychom to vyjádřili nadneseně, ukazuje to, že rapper sám o sobě na posluchači závislý není – na jevišti si prezentuje „to svoje“ a jediné co posluchač může je být potichu a sledovat ho. Interpreta v podstatě nezajímá názor posluchače. Posluchač má poslouchat. V textu lze narazit i na moment, kdy se rapper k posluchači obrací, ale často jde jen o otázku řečnického rázu, kterou autor vytváří pouze zdání toho, že se k posluchači obrací (například řečnická otázka „Vidíš to?“ ve skladbě „Peperí“). O něco složitější je situace u textu „H.C.H.B“: „Krásná slečno v druhé řadě, pojd'te na pódium a doplňte mě. Budu vám číst váš osud, nechme stranou co se stalo dosud“. Zde je evidentní, že Vladimír 518 si skutečně vybírá člověka z hlediště (asi není nijak překvapivé, že jde o „krásnou slečnu“) a staví ho na jeviště vedle sebe. To pak může vypadat, že se slečna dostala na úroveň rapera. Ale je tomu skutečně tak? Věnujme pozornost textu, který následuje za apostrofou. Jaké jsou důvody toho, že se má slečna dostavit na pódium? Aby doplnila rapera, který jí „bude číst osud“. Tím pádem se slečna stává jakýmsi prostředkem k tomu, aby si autor zvýšil svoje renomé – nestává se vlastně ničím jiným, než pokusným králíkem, kterého kouzelník vytáhne z klobouku, aby ohromil obecenstvo. Tak docházíme k tomu, že právě přes „krásnou slečnu“ Vladimír ještě více zvedá svoji prestiž a zvětšuje tak rozdíl mezi sebou a posluchači.

Hlavní postavou karnevalové společnosti je blázen – nositel nové pravdy, který vážný svět snižuje a převádí do materiálně tělesného principu. Už v obsahové analýze textů jsme se nejménou setkali s tím, že se rapeři prohlašovali za blázny, či šílence. Tím si otevřeli prostor pro možnost překročit hranice či normy, aby si mohli říkat i to, co se neříká bez větších sankcí – dobře vidět je to u již jmenovaného „Peperí“, kde se James Cole stylizuje do blázna a pak shazuje i vlastní subkulturu. Ostatně drzost textů, překračování hranic a vyjadřování se přímočaře téměř ke všemu je jedním z atributů, které dělají rap rapem - toho pohledu by se pak všichni rapeři dali přirovnat ke karnevalovým bláznům.

S bláznem souvisí i otázka hierarchie v subkultuře a v jejích textech, ve kterých autoři svoji osobu nejen vyzdvihují, ale také shazují – přirovnávají se k šílencům (což opět vidíme například u „Peperí“). Jak již bylo řečeno, tak blázen převádí oficiální svět do materiálně tělesného dole, tedy shora dolů a jak říká Bachtin: „blázen – to je král „světa naruby“ [Bachtin, 1975, s.288]. V tomto momentu se tedy

z blázna, toho nejspodnějšího stává ten nejvyšší. Analogicky bychom tuto charakteristiku mohli použít i u hip hopu, kdy se raper, stejně jako blázen (s nímž se ztotožňuje) najednou stát vládcem neoficiálního (čili hip hopového) světa. Tak tedy raper vládne jako král a do toho si ze sebe i ze své pozice dělá legraci – třeba jako v textu písně „Číslo jedna“: „Je mi fuk, co říkáš, jsem Hugo, je mi jedno, co děláš, jsem Hugo, nikdo není víc, než Hugo, číslo jedna je Hugo. / Jsem zhýčkanej zmrď, jsem největší blbej čůrák v tvým okolí...“⁵.

V karnevalové kultuře se setkáváme s tím, že se v ní hovoří specifickým jazykem, což je velice výrazné u subkultury hip hop. V ní se nachází řady výrazů a gest, kterým člověk mimo subkulturu nerozumí, nechápe jejich plný význam. A jde jak o posunutí významu u slov (například výraz „rybí“ výše), tak o neologismy, které tvoří. Takovým neologismem je například slovo „bauch“ (např. v textu „Jedu jako bauch“ - „Jedu jako Bauch, jedu jako bůh...“⁶). Navíc neologismům, které vytvoří určitý interpret (minimálně) zpočátku rozumí jen jeho posluchači, později se teprve může šířit dál. Jazyk obsahuje ve velké míře vulgarismy, ale jejich ambivalence a obrodná síle již není tak silná jako u Rabelaise. Snaha obrodit toho, k němuž vulgarity směřují je minimální, ne-li žádná. Spíše je vulgarity užito aby zdůraznila kontext – to, že raper myslí promluvu vážně a není radno si s ním zahrávat.

Díky vulgaritám vyniká snižování do sféry materiálně tělesného dole – snižujícími gesty jsou výprask, potřísnění močí, či výkaly. Snižování se objevuje například v textu „Fotky z novin“ - „budu chcát na hlavu lidem z vokna svýho domu“ a dle mého názoru se za snižování dá považovat i pasáž „za chvíli tě hodin z Nuseláku přímo do hry“ Vladimira 518, kde se snížení objevuje doslovně v podobě shoení z výšin mostu dolů. Od gest snižování jsou odvozeny i nadávky. Nacházíme to u Jamese Cole-a: v „Peperi“ to je verš „Seru na tvůj trůn, tvůj bůh, tvůj majestát“ a na procesu shazování a potřísnění je založena celá jeho skladba „Milá přívětivá píseň o srání“⁷. Jako příklad uvádím první sloku: „Nasrat na průmysl, hudební fízly/ nasrat na kritiky, nasrat na Klezly/ nasrat na líbivost, kulturní přínos/ nasrat na právníky, finanční výnos/ nasrat na pravidla, nasrat na církve/ nasrat na testy a měření IQ/ nasrat na názory tvý mámy, tvý tety/ nasrat na slogany, prodejní věty/ nasrat na taxíky, nasrat na káry/ nasrat do hajzlu, nefetovat tam čáry/ nasrat na balkóny, nasrat

5 Hugo Toxxx: Číslo jedna, Rok psa, Bigg Boss, 2008

6 Hugo Toxxx: Jedu jako bauch, Bauch Money, Hypno808, 2012

7 James Cole, Milá přívětivá píseň o srání, Halucinace ze III. Patra, Bigg Boss, 2010

pod židli/ nasrat na hudební ceny, basta fidli/ nasrat pod rohožku, nasrat do krému/ nasrat na Želary, nasrat na Béma/ nasrat na politiku, nasrat do chřtánu/ nasrat na hašiš, bolehlav z Pákistánu“.

Kromě shazujících výrazů z oblasti vylučování se v rapových textech setkáváme i s výrazy se sexuální tematikou. Sexuální akt je v rapových textech uchopován různě. Od prostředku ke shazování (jako například u skladby „Fotky z novin“), tak v kladném smyslu (spíše kladně je sex prezentován v singlu „Baby“) a v neposlední řadě jako prostředek k šokování (taktéž v textu „Baby“). Tím se od smíchové kultury a Rabelaise liší, jelikož tam byl sex vnímán především jako všelidový princip, který dělají všichni a jsou s ním dobře obeznámeni, moc dobře vědí o co jde a proto není třeba sexuální akt přílišně rozvádět. Stačí jedna věta, jako v románu „Gargantua a Pantagruel“: „Dělali spolu často zvíře se dvěma hřbety a vesele se o sebe třeli...“ [Rabelais, 1968, s. 17]. Oproti tomu v již zmíněném textu „Baby“ je sex prostředkem k šokování, provokaci a k popisu aktu je vyhrazena celá skladba.

Jak již bylo řečeno, u snižování a nadávek není v současné době tak patrný obrozující princip a ani smích, provázející snižování není již obnovující. Charakter smíchu je spíše satirický, kdy je výsměch směřován mimo toho, kdo se směje. Ovšem jedna charakteristika smíchu dodnes přetrvala – smích jako vítěz nad strachem. Samozřejmě, že v dnešní době již nejde o stejné strachy z církve, či nadpřirozena jako v době Rabelaise, ovšem moderní doba přináší své vlastní strachy, jako například nezaměstnanost a s tím spojený nedostatek finančních prostředků. Takovým zesměšněním je text „Lůzr“ dvojice Orikoule: „hledám práci tím způsobem, že nad tím přemejšlim a než se k něčemu doberu, tak zase znova spim....A jestli máš blbou práci, tři tisíce v bance, pět let jsi neměl holku, tak zvedni obě ruce...“⁸

Je zřejmé, že mnoho jevů středověké smíchové kultury přečkalo do dnešních dnů, ovšem ve většině případů se téměř vytratila obrozující a obnovující síla snižování a zůstal jen negativní aspekt, tedy část zničení. Mizí i aspekt všelidovosti, v němž je vše sdíleno se všemi a pozorujeme spíše rozdělení na publikum a interpreta, jak jsme popsali výše. Mizící všelidovost se týká také materiálně tělesného principu a obrazů hodování. Nyní nejde o společné hodování, v němž by vznikala nová pravda, častější jde spíše o egoistické vnímání hodování, či v

8 Orikoule, Lůzr, Orikoule, Bigg Boss, 2008

současnosti spíše celkového blahobytu, vztahujícího se k jednomu člověku. To, že se pak má rapper lépe než ostatní ho opět oddaluje od posluchačů

11. Diskuse

Podíváme-li se na analyzované texty zjistíme, že jsou poněkud černobílé, existuje v nich jen dvojí vnímání – buď je něco dobré nebo špatné. I když vyjádření dobré nebo špatné není úplně přesné. Výstižnější by bylo říci, že buď je něco vynikající, skvostné, zkrátka úplně nejlepší a nebo se jedná o jev, či osobu, k jehož charakteristice bychom museli použít některé z vulgárních slov.

I postavy v textech jsou buď kladné nebo záporné, vystupují v nich superhrdinové, či šílenci a psychopati. Všechny obrazy, myšlenky a nálady, o kterých autoři rapují se nachází na pólech, mezi kterými se rozprostírá pustina, neobsahujícího téměř nic.

Tento koncept souvisí s vyvyšováním a shazováním. Vvyšována je především osoba autora, ovšem cíle shazování jsou různé – mainstreamová kultura, subkultura, či dokonce sám autor.

Dalším spojujícím jevem, který ovšem na první pohled nemusí být až tak patrný je přítomnost fikce v textech – rapeři se vtělují do nejrůznějších postav, jež v textu prožívají různé příběhy. Text je prostředkem jak si hrát – a to hned dvakrát. Za prvé si hrát na někoho jiného a za druhé si hrát na úrovni lexika – mohou používat v podstatě jakékoli jazykové prostředky, tvořit text pro text a pro radost z tvoření.

12. Závěr

Cílem bakalářské práce bylo nejen zjistit, jakou funkci v hiphopových textech hraje vulgarita a pokusit se formulovat, čím se hiphopový text vyznačuje. Tvzení, že hiphopový text je hodně sprostý, kterým jsme se zabývali v úvodu, sice není vyloženě lživé, ale taky není plně uspokojující a vzhledem k výsledkům, k nimž jsme se dobrali hlavně není zcela platné. Nehledě na to, že formulace „je to moc sprosté“ nemá příliš výpovědní hodnotu, jelikož se můžeme ptát, co už sprosté je a co ještě ne.

Jednou z výzkumných otázek byla ta, pídící se po důvodu (nad)užívání vulgarit. Z analýz vyplynulo, že důvod není jen jeden a různým interpretům slouží vulgarita k různým cílům – horrorecore vulgárními výrazy vyvolává děs, strach, šok a pocit hnusu. Šokovat chtějí i Supercrooo, ale trochu jiným způsobem – spíše jde o drzé provokování, ale zároveň je možná se pobavit. Vladimír 518 naopak vulgaritu nepoužívá v přehnaném množství. Jeho způsob nakládání s vulgaritou se v podstatě neliší od toho, jak je vulgární „normální“ člověk. Z toho vyplývá, že vulgarita má v hiphopovém textu svou funkci, patří k němu, ale zároveň rapový text nedefinuje.

Jevem, který je pro rapové texty mnohem typičtější, je nadsázka. Všeho je tak nějak více. Autor si hraje na více postav, má větší sexuální výkonnost, je perverznější, šílenější, zvrácenější (to především v horrorecore), je lepší, či šílenější než všichni ostatní. Nadsázka ale funguje i na druhou stranu, kdy ti, do nichž se text strefuje jsou horší než špatní, rozdíly postavení rapera a ostatních jsou téměř propastné. Vulgarita ale s nadsázkou souvisí, lze ji brát jako její formu. Na vulgaritu pak lze nahlížet jako na „speciální jazyk“, jímž se normálně nehovoří, ovšem v textech použít lze, jelikož je nadsazuje a tím pomáhá tvořit fikci, o níž padla zmínka v diskusi.

Z těchto důvodů je v textem důležitější funkce poetická než sdělovací – klíčové není o čem raper mluví, ale jak. Jaké prostředky k tomu používá, jaká volí slova. Toto tvzení dokládá i fakt, že v hiphopové subkultuře vzniká obrovské množství textů, které se zabývají stejným tématem (typicky například egotripy) ovšem proč jsou některé z nich ceněné a jiné jsou prostě hrozné? Odpovědí na otázku je právě poetická funkce.

13. Seznam literatury

- BACHTIN, M. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. ISBN není uvedeno.
- ČERMÁK, F. *Jazyk a jazykověda: Přehled a slovníky*. Praha, Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1946-0.
- ČERMÁK, F. *Lexikon a sémantika*. Praha, NLN, 2010. ISBN 978-80-7422-020-3.
- GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě*. Praha, Nakladatelství studia Ypsilon, 1999. ISBN: 80-902482-4-1.
- FREUD, S. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha, Psychoanalytické nakl. J. Kocourek, 2005. ISBN: 80-86123-21-9.
- JAKOBSON, R. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.
- JOHNSON, M., LAKOFF, G. *Metafory, kterými žijeme*. Brno, Host, 2002. ISBN: 80-7294-071-6.
- KOLÁŘOVÁ, M., *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha, SLON, 2012. ISBN: 978-80-7419-060-5.
- LEDERBUCHOVÁ, L. *Průvodce literárním dílem: Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H&H, 2002. ISBN 80-7319-020-6.
- LINHART, J. A KOL. *Slovník cizích slov pro nové století*. Litvínov: Dialog, 2008. ISBN 80-7382-006-4.
- MIOVSKÝ, M., ČERMÁK, I., CHRZ, V. a kol. *Umění ve vědě a věda v umění: Metodologická imaginace*. Praha, Grada, 2010. ISBN 978-80-247-1707-4.
- MILROYOVÁ L., GORROD, M. *Sociolingvistika: Metody a interpretace*. Praha, Karolinum, 2012. ISBN: 978-80-246-2125-8.
- PLHÁKOVÁ, A. *Učebnice obecné psychologie*. Praha, Academia, 2010. ISBN 978-80-2001499-3.
- RABELAIS, F. *Gargantua a Pantagruel*. Praha: Odeon, 1968. ISBN není uvedeno.
- SMITHOVÁ-CAIRNSOVÁ, H., FERNANDÉZOVÁ, E.M. *Základy psycholingvistiky*. Praha, Karolinum, 2014. ISBN: 978-80-246-2435-8
- SMOLÍK, J. *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky*. Praha, Grada 2010. ISBN 978-80-247-2907-7.
- VESELÝ, K. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. Praha: Bigg Boss, 2010. ISBN 978-80-903973-5-4.

VLADIMIR 518, VESELÝ, K., SOUČEK, T. *Kmeny: Současné městské subkultury*. Praha, Bigg Boss, ISBN: 978-80-903973-2-3.

ZÁBRANA, J.. Jak se dělá báseň. Praha, Československý spisovatel, 1970. ISBN: 22-013-70

14. Seznam internetových zdrojů a portálů:

Dostupnost zdrojů k 26.6.2014

KRAUS, J. Několik poznámek k předmětu sociolingvistiky. Naše řeč [online]. 1969, roč. 52, č. 1 [cit. 2014-06-24], s. 22 – 29. Dostupný z WWW <<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=5425>>

SOMMEROVÁ, L. *Vladimir 518 o knize Kmeny: Kdybych měl 26 životů, jsem ochotnej rozdělit je do těch 26 kapitol*. HipHopStage.cz [online], 17.03.2012 [cit. 2014-06-24]. Dostupný z WWW <<http://www.hiphopstage.cz/rozhovory/vladimir-518-o-knize-kmeny-kdybych-mel-26-zivotu-jsem-ochotnej-rozdelit-je-do-tech-26-kapitol/>>.

BIGG BOSS: Dostupný z WWW<<http://www.biggboss.cz/>>

HIPHOP STAGE: Dostupný z WWW<<http://www.hiphopstage.cz/>>

15. Seznam hudebních zdrojů

Dostupnost zdrojů k 26.6.2014

JAMES COLE. Peperí. Album Moby Dick. Praha, Bigg Boss, 2013. Dostupný z WWW <<https://www.youtube.com/watch?v=FQsLJZ0GqJY>>

ŘEZNÍK. Patrick Bateman. Album Bateman. Praha, ZNK, 2014. Dostupný z WWW <https://www.youtube.com/watch?v=jucgGXf_RZQ>

SUPERCROOO: Baby. Album Toxic Funk. Praha, Mad Drum, 2004. Dostupný z WWW <<https://www.youtube.com/watch?v=vVdfRMqhGTQ>>

SUPERCROOO: Fortky z novin. Album Toxic Funk. Praha, Mad Drum, 2004. Dostupný z WWW <https://www.youtube.com/watch?v=Jo_gYX6zo08>

VLADIMIR 518: Kung-fu rap. Album Gorila vs. Architekt. Praha, Bigg Boss, 2008. Dostupný z WWW <https://www.youtube.com/watch?v=Slm9_zvvg2Y>

VLADIMIR 518: Planeta Praha. Album Idiot. Praha, Bigg Boss, 2013. Dostupný z WWW <<https://www.youtube.com/watch?v=2Rj0h4GZYNo>>